MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VI IANUARIE — FEBRUARIE Nr. 1-2/1956

34446

Răspunderi de seamă ale creatorilor şi muzicologilor noştri

Al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn a constituit un eveniment important în viaţa partidului. Uniţi cu trup şi suflet în jurul partidului, simţindu-şi destinele legate de cele ale comuniştilor, oamenii muncii din patria noastră au salutat şi urmărit cu însufleţire lucrările Congresului, socotindu-le de cea mai mare însemnătate în viaţa lor proprie. Congresul a făcut bilanţul succeselor hotărîtoare pe tărîm economic, politic şi cultural, obţinute de poporul nostru în ultimii ani, a arătat măreţele perspective ce stau în faţa noastră şi în acelaşi timp a trasat un amplu program pentru traducerea în viaţă a acestor perspective.

Aşa cum a arătat tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, Congresul a demonstrat justeţea deplină a liniei generale a Partidului Muncitoresc Romîn. El a elaborat un program de muncă şi luptă pentru obţinerea de noi succese în construirea economiei socialiste, pentru înflorirea mai departe a culturii şi ştiinţei, pentru bunăstarea poporului, pentru întărirea continuă a partidului şi Statului democrat-popular, pentru apărarea păcii şi securităţii patriei noastre. Congresul a demonstrat tăria de granit a partidului, indisolubila unitate şi coeziune a rîndurilor sale, legătura sa vie cu masele cele mai largi ale poporului nostru muncitor.

Muzicienii din ţara noastră au urmărit cu însufleţire şi bucurie lucrările Congresului. Ei au văzut o dată mai mult importanţa pe care partidul o acordă artei, ca o însemnată problemă de Stat. „Ne bucură pe toţi — se arată în Raportul de activitate al C.C. al P.M.R. — succesele mari dobîndite în anii regimului democrat-popular în diferite ramuri ale ştiinţei... Succese însemnate au fost repurtate în domeniul literaturii şi artei“.

În domeniul muzicii, izbînzi însemnate se reflectă pe diferite planuri. Astăzi compozitorii noştri creează în toate genurile muzicale lucrări de mare valoare artistică.

Muzica simfonică şi de cameră romînească se afirmă azi ca o realitate vie şi puternică. Pe drumul deschis de George Enescu — drum pe care au păşit încă de mult Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Theodor Rogalski — merg astăzi cu hotărîre şi avînt compozitori talentaţi ca Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman, Sigismund Toduţa, Tudor Ciortea, Nicolae Buicliu, Leon Klepper, Achim Stoia, Eugen Cuteanu, Anatol Vieru, Edgar Cosma, Mircea Chiriac, Teodor Grigoriu. Ei au îmbogăţit repertoriul nostru în acest gen cu lucrări de valoare, îndrăgite de publicul nostru iubitor de muzică, precum şi de muzicienii de peste hotare care au putut să le asculte cu prilejul vizitelor lor la noi, sau cu prilejul difuzării lucrărilor în străinătate. Pentru a ne referi doar la unele dintre exemplele cele mai recente, amintim aprecierile pline de interes de care s-au bucurat creaţiile noastre cu prilejul vizitei muzicienilor romîni în U.R.S.S., precum şi articolul apărut de curînd în presa italiană în legătură cu un concert de muzică simfonică romînească care a găsit un ecou însemnat în opinia publică italiană 1).

Cele mai bune dintre simfoniile, cvartetele compuse în ultimii 11 ani de muzicienii noştri stau mărturie a originalităţii, măiestriei, seriozităţii concepţiei şi marii lor exigenţe.

In genul lucrărilor vocal-simfonice, gen odinioară foarte puţin dezvoltat la noi, compozitorii au dat la iveală lucrări care au trezit un puternic răsunet în mintea şi inima ascultătorilor. Oratoriul „Tudor Vladimirescu“ de Gheorghe Dumitrescu, inspirat din viaţa şi lupta din trecut a poporului, şi compus la un nivel de măiestrie artistică corespunzător măreţiei temei, constituie alături de alte lucrări ale genului o pildă vie a principiilor de creaţie ale compozitorilor noştri.

Genurile operei şi baletului, care ocupă un loc de seamă în preocupările muzicienilor noştri şi care pînă de curînd rămăseseră mult în urmă, sînt îmbogăţite prin noi lucrări de valoare. În drama muzicală cu caracter istoric „Ion Vodă cel Cumplit“ — al cărui act al doilea a fost reprezentat în întregime pe scena Teatrului de Operă şi Balet în cinstea celui de-al doilea Congres al P.M.R. — Gheorghe Dumitrescu a evocat, datorită muzicii sale inspirată din creaţia populară, datorită puternicului suflu dramatic al acesteia, epoca frămîntată care a urmat în Moldova după moartea lui Ştefan cel Mare, caracterizată prin lupta poporului — împotriva asupririi otomane, cît şi a boierilor venali — sub conducerea aprigului Ion Vodă.

În noua sa operă „Pană Lesnea Rusalim“, Paul Constantinescu zugrăveşte prin mijlocirea

---

1) Vezi articolul reprodus în numărul de faţă al revistei.

unei muzici bogate în substanţă şi culoare — a cărei audiţie integrală cu pian a avut loc la Ateneul R.P.R. — epoca de asuprire fanariotă din Muntenia de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi începutul veacului al XIX-lea. Este de relevat, de asemenea, opera-basm „Povestea ţapului“ în care Max Eisicovits, sprijinindu-se pe creaţia de cîntece şi jocuri ardeleneşti, a realizat o feerie muzicală. S-a bucurat de un deosebit succes muzica baletului „Cînd strugurii se coc“ de Mihail Jora, inspirată din viaţa nouă a ţării noastre. Succesul său este confirmat şi de presa de peste hotare (Republica Cehoslovacă, Franţa, Egipt). Baletul „Harap Alb“ scris de Alfred Mendelsohn pe temeiul basmului lui Ion Creangă, constituie contribuţia de seamă a compozitorului în domeniul teatrului muzical. Tot Alfred Mendelsohn a scris, recent, baletul „Călin“ după poemul lui Mihail Eminescu, iar Hilda Jerea a dat la iveală baletul „Suflete de viteji“. Fragmente muzicale din aceste două lucrări au fost executate la Teatrul de Operă şi Balet în cinstea Congresului al doilea al P.M.R. Ele aşteaptă să fie montate şi prezentate publicului nostru.

Muzica uşoară romînească — de la cîntec sau piesă de dans, la operetă — a înregistrat şi ea succese importante, o serie de creaţii ale compozitorilor noştri bucurîndu-se de cea mai largă popularitate în masele de ascultători din ţară şi de peste hotare.

In domeniul cîntecului de mase există succese de necontestat, dar în acest gen, compozitorii mai au o mare datorie de îndeplinit faţă de popor. Recentul concurs organizat de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. în cinstea celui de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn a dovedit frumoase posibilităţi de dezvoltare a compozitorilor în acest gen, prin strădanii sporite de a găsi o formă nouă de exprimare a conţinutului, de a-şi ridica măiestria, de a lega cîntecul de masă de muzica poporului nostru.

Alături de creatori, interpreţii noştri muzicali au obţinut succese de seamă atît în ţară cît şi peste hotare. Pe măsură ce ei înţeleg să devină propagatori mai activi ai creaţiei muzicale romîneşti, meritele lor în dezvoltarea muzicii noastre, în educarea publicului de la noi, vor fi tot mai mari.

Muzicologia noastră — în trecut lăsată la voia întîmplării — prinde astăzi tot mai multă viaţă. Deşi încă departe de a satisface cerinţele mereu crescînde ale creaţiei şi vieţii muzicale, muzicologia a obţinut realizări în domenii diverse, care pot fi considerate ca un început promiţător pe drumul animării şi îndrumării principiale şi competente a muzicii noastre. Astfel, în ce priveşte discutarea creaţiei compozitorilor noştri, amintim articolele scrise de Tudor Ciortea (despre Sonata a III-a pentru vioară şi pian de George Enescu şi despre cele patru madrigale pentru cvartet vocal de Paul Constantinescu), de Ion Dumitrescu (despre Cvartetul al II-lea de Zeno Vancea), de Zeno Vancea (despre Concertul pentru pian de Paul Constantinescu şi Cvartetele pentru coarde de Dimitrie Cuclin), de George Breazul despre prima parte a oratoriului „Tudor Vladimirescu“ de Gheorghe Dumitrescu, iar în domeniul discuţiilor teoretice amintim contribuţiile aduse de Zeno Vancea în ce priveşte rolul şi locul lui George Enescu în muzica noastră, în ce priveşte problema dezvoltării în muzică, intonaţiile populare în muzica lui George Enescu, studiul armoniei lăutăreşti, contribuţiile lui Ion Dumitrescu în problema armonizării modale şi cele ale unor muzicologi, îndeosebi în probleme de estetică cu caracter general. În ce priveşte studiul trecutului nostru muzical, cităm contribuţiile valoroase ale lui George Breazul privitoare la învăţămîntul nostru muzical şi la relaţiile muzicale romîno-ruse, precum şi contribuţiile aduse de alţi muzicologi în legătură cu studiul unor momente şi personalităţi din istoria muzicii noastre şi universale. În sectorul de folclor, este de salutat cu multă bucurie publicarea colecţiei din cîntecele lui Anton Pann, datorită lui Gheorghe Ciobanu, a studiului despre instrumentele populare romîneşti de Tiberiu Alexandru, precum şi a volumelor „200 cîntece şi doine“ (scos de G. Ciobanu şi V. Nicolescu), „100 melodii de jocuri din Ardeal“, (scos de Institutul de Folclor) şi „125 melodii de jocuri din Moldova“, (datorit lui C. Gh Prichici). Alături de publicaţiile de odinioară ale lui Bartók, aceste lucrări — care se cer continuate cu rîvnă sporită — aduc o preţioasă contribuţie la cunoaşterea şi studiul muzicii noastre populare. Sînt de amintit în sectorul didactic şi de popularizare, volumele de prezentare a creaţiei lui Beethoven şi Mozart, scoase de lectoratul Filarmonicii de Stat, emisiunile radiofonice închinate compozitorilor noştri, Tratatul de armonie de R. Korsacov apărut sub îngrijirea lui V. Iusceanu. În domeniul cronicii de concert se poate observa o activitate din ce în ce mai susţinută şi competentă.

Aceste izbînzi obţinute de muzicienii noştri se explică în bună măsură şi prin contribuţia crescîndă pe care Uniunea Compozitorilor o aduce în coordonarea eforturilor creatoare, în stimularea şi orientarea principială a activităţii acestora. Din ce în ce se fac mai simţite roadele chibzuinţei colective în problemele de creaţie, ale discuţiei prieteneşti, critice şi obiective. Pentru a răspunde cerinţelor pe care poporul le pune astăzi în faţa lor, muzicieni vîrstnici şi tineri se străduiesc laolaltă în cenaclele Uniunii din Bucureşti şi din restul ţării, în parte organizate pînă în prezent, să găsească soluţiile cele mai corespunzătoare. Pe acest drum beneficiem de bogata experiență a muzicii și muzicologiei sovietice, pe care avem posibilitatea și datoria de a o cerceta și folosi stăruitor și în viitor. Articolele despre problemele tipicului și despre situația și sarcinile muzicologiei sovietice apărute nu demult în revistele „Kommunist" și „Sovetskaia Muzîka" sînt izvoare de învățăminte pentru noi.

Cuvintele care în Raportul de activitate al C.C. al P.M.R. remarcau succesele din domeniul literaturii și al artei ca și, de altfel, întreaga analiză făcută problemelor la Congres, au constituit o apreciere de preț și o încurajare pentru toți cei care se ocupă de creația și interpretarea muzicală, precum și de dezvoltarea științei muzicale.

O asemenea apreciere ne bucură și, în același timp, ne obligă să nu precupețim nici un efort pentru a aduce noi contribuții la cultura patriei noastre, la făurirea unei arte demne de epoca noastră.

De aceea, o dată cu bucuria izbînzilor recunoscute, simțim și datoria de a analiza cu seriozitate ceea ce nu corespunde încă pe deplin înaltelor cerințe puse în fața oamenilor de artă de acel nou public, setos de frumos, pe care îl vedem ridicîndu-se în zilele noastre.

*

În Raportul de activitate al C.C. al P.M.R., tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej arată că „multe dintre temele mari și dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului, ca și din istoria ultimelor decenii nu și-au găsit oglindirea în artă și literatură decît în slabă măsură". Este o constatare valabilă și în domeniul muzicii. Rămîne o datorie a compozitorilor noștri de a crea lucrări în care asemenea teme să fie oglindite la un înalt nivel artistic, în genuri ca opera, opereta, oratoriul și cantata, muzica simfonică (cu program și fără), muzică de cameră, cîntecul ș.a.m.d.

În anul acesta se sărbătorește aniversarea a 35 de ani de existență a partidului marxist-leninist al clasei muncitoare de la noi. Numeroase teme majore ale actualității sînt strîns legate de lupta partidului. A aborda o asemenea temă într-o operă, o lucrare vocal-simfonică sau, de pildă, o creație cu program, pentru a da o imagine de ansamblu sau a prezenta un aspect semnificativ, înseamnă a aborda o temă de mare actualitate.

Anul 1957 va vedea împlinindu-se o jumătate de veac de la răscoala din 1907, patru decenii de la Marea Revoluție Socialistă, zece ani de la proclamarea Republicii noastre.

Tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej arăta: „Comuniștii cultivă la oamenii muncii dragostea fierbinte pentru patrie, voința fermă de a munci pentru înflorirea ei, pentru construirea socialismului, pentru apărarea păcii, securității și independenței patriei. Ei cultivă mîndria națională a maselor muncitoare pentru eroica luptă revoluționară dusă în trecut de muncitori, țărani, de cărturarii înaintați, pentru eliberarea socială și națională a Romîniei".

Asemenea teme ca cele de mai sus pot contribui la îndeplinirea nobilei sarcini despre care vorbea primul secretar al C.C. al P.M.R.

Noțiunile de „contemporaneitate", de „actualitate" sînt foarte largi.

Tematica contemporană nu poate fi limitată la cadrul prezentului strict. „Pentru noi își păstrează actualitatea și interesul artistic și revoluția din 1905, Marea Revoluție Socialistă din Octombrie din anul 1917, războiul civil ca și Marele Război pentru Apărarea Patriei etc. Eroii acestor mari evenimente istorice ne sînt apropiați și scumpi. Ei sînt contemporanii noștri. Chipurile lor pot și trebuie să servească drept exemple luminoase pentru tînăra generație a oamenilor sovietici" — spune Dmitri Șostakovici.

Alegerea unor teme mărețe din istoria contemporană, din viața prezentă a poporului, care-și închină toată forța și talentul său înfăptuirii celui de-al II-lea cincinal, pune în fața muzicienilor răspunderi mari. O temă de o asemenea însemnătate cere și o rezolvare corespunzătoare. Elaborarea unui program realist, alegerea unui libret, a unui text de lucrare vocal-simfonică este strîns legată de o justă înțelegere a problemelor tipicului.

După cum se știe creatorul ajunge la făurirea unor imagini tipice printr-o sintetizare originală a fenomenelor vieții. Ceea ce-l deosebește însă pe artist, ceea ce este caracteristic artei față de celelalte forme ale conștiinței sociale, rezidă în modul de prezentare a esenței realității. Istoricul, omul de știință, o expune în formulări abstracte, creatorul de artă, în imagini concret-senzoriale, smulse vieții. Arta reproduce realitatea în formele realității însăși, în imaginile ei. Aceste imagini pot să nu-și găsească echivalentul exact în realitate, dar esența lor trebuie să corespundă esenței realității însăși. Dar nu este suficient ca esența lor să corespundă, ci trebuie ca însăși imaginea să aibă bogăția vieții, forța vitală, să pară a fi o reproducere a însăși realității (și nu orice reproducere ci una vie, interesantă, emoționantă, convingătoare). În caz contrar, creatorul riscă să dea naștere unor imagini inerte, care au murit de cum au apărut, care nu emoționează, nu au forță de convingere, nu-l atrag ci, dimpotrivă, îl îndepărtează pe ascultător. Din nefericire în muzica noastră există asemenea lucrări. Ele păcătuiesc fie prin neînțelegerea esenței fenomenului descris (de pildă, prezentarea în culori trandafirii a unor fenomene din viața noastră socială), fie printr-o întruchipare a acesteia în imagini sărace, palide, neconvingătoare (de pildă, prezentarea schematică, lipsită de viață, a oamenilor din zilele noastre). La denaturări de acest gen au contribuit și cei care reduceau tipicul la esența unui fenomen dat și uitau că imaginea artistică are un caracter viu, concret-sensorial. Bogăția imaginii, caracterul ei individual-pregnant, sînt determinate de concepția despre lume, de sensibilitatea, talentul și măiestria creatorului.

Istoria ne arată că numai acei creatori care cunosc în toată adîncimea și bogăția conținutul de viață pe care își propun să-l înfățișeze, numai acei creatori care vibrează profund și au o viziune justă în legătură cu acest conținut, care și-au desăvîrșit măiestria creatoare printr-o muncă perseverentă, au reușit să întruchipeze cu forță temele abordate. Numai așa se explică, de pildă, marea valoare a „Poemei romîne“, a rapsodiilor, a „Impresiilor din copilărie“, a Simfoniilor I-a și a III-a, a Sonatei a III-a pentru vioară și pian și a altor lucrări de George Enescu, precum și a simfoniilor de Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduța, a Concertului pentru pian de Paul Constantinescu, a Cvartetelor pentru coarde de Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Marțian Negrea, Zeno Vancea, a poemului simfonic „Munții Apuseni“ de Marțian Negrea, a liedurilor de Mihail Jora, a operelor și oratoriilor de Gheorghe Dumitrescu și Paul Constantinescu, a lucrărilor vocal-simfonice de Ovidiu Varga, Matei Socor, Constantin Palade, Hilda Jerea.

Toate temele abordate de compozitorii noștri trebuie să fie privite cu răspundere. A te conforma acestui principiu înseamnă a exclude orice lucrare „de paradă“, al cărui temei de ființare se reduce la titlul sau textul de actualitate. Avem nevoie de lucrări cu o bogată substanță emoțională, cu idei și sentimente profunde, capabile să miște, să desfete, să răscolească sufletul oamenilor. Iată una din îndatoririle pe care le avem față de poporul nostru.

Pentru ducerea la îndeplinire a acestei sarcini, compozitorii au nevoie în mare măsură de ajutorul poeților, dramaturgilor, romancierilor. Opere fără librete, cîntece, cantate, oratorii fără texte, lucrări programatice fără subiect nu se pot scrie. Exemplul dat de poeți ca Maria Banuș, Dan Deșliu, Mihu Dragomir, Eugen Frunză, Eugen Jebeleanu, Niculae Nasta, Victor Tulbure, de dramaturgi ca Victor Eftimiu, ale căror lucrări stau la baza unora din creațiile noastre din genul de operă sau vocal-simfonic, trebuie urmat. De ce nu se fac librete inspirate, de pildă, din fresca pe care o reprezintă „Mitrea Cocor“ de Mihail Sadoveanu, din însuflețitul roman „Bărăganul“ de V. Em. Galan, din lucrări atît de variate ca „Pasărea furtunii“, „Vînătoare de lupi“ sau „Bijuterii de familie“ de Petre Dumitriu, din satiricul „Miel turbat“ al lui Aurel Baranga?

Tema contemporană, eroul de azi din patria noastră trebuie să constituie principala preocupare a creatorilor noștri. Atît literatura dinainte de 23 August 1944 cît și creația literară nouă oferă numeroase teme de actualitate care pot fi abordate în genul operei, baletului, cantatei, liedului. Iată cîteva exemple citate la întîmplare, dintre multe care ar putea sluji cu succes compozitorilor, întrucît actualitatea unei teme nu se reduce la alegerea unui material de fapte din vremea noastră, ci depinde de perspectiva în lumina căreia sînt privite faptele: „Răzvan și Vidra“ de B. P. Hașdeu, „Mara“ de Ion Slavici, „Baltagul“, „Nicoară Potcoavă“ de Mihail Sadoveanu, „Ion“ și „Răscoala“ de Liviu Rebreanu, „Un om între oameni“ de Camil Petrescu, „Citadela sfărîmată“ de Horia Lovinescu, poezii de Șt. O. Iosif, G. Topîrceanu, Al. Macedonski, Tudor Arghezi, M. Beniuc, Veronica Porumbacu, V. Tulbure. Fără îndoială însă că tematica izvorîtă din viața contemporană are o forță educativă, transformatoare, sporită, ea fiind cea mai apropiată de frămîntările și sensibilitatea oamenilor de azi.

Problemele libretelor ar trebui să intre în discuția Uniunii Scriitorilor din R.P.R. care pînă acum nu s-a străduit de loc în această direcție. Exemplul compozitorului Paul Constantinescu care a scris opera „Pană Lesnea Rusalim“ pe un libret de Victor Eftimiu și al lui Gheorghe Dumitrescu care a scris opera „Ion Vodă cel Cumplit“ pe un libret realizat în colaborare cu regizorul George Teodorescu pe temeiul piesei de Laurențiu Fulga, nu constituie decît un început. Din lipsă de libretiști competenți, compozitorii își construiesc singuri libretele. Acesta este cazul operei „Păcat boieresc“ de Marțian Negrea, al baletului „Priculiciul“ de Zeno Vancea, scrise cu ani în urmă, precum și al operei „Decebal“, la care lucrează în prezent compozitorul Gheorghe Dumitrescu. Se resimte din plin lipsa de librete și texte pentru operete, opere și lucrări vocal-simfonice inspirate din actualitate.

Așa cum a arătat tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, realismul socialist „dușman al oricărei nivelări sau egalări mecanice în materie de creație... oferă creatorului cele mai largi posibilități de manifestare a personalității sale artistice, dînd frîu liber unei mari varietăți de stiluri și gusturi artistice“.

Realismul socialist, militează împotriva îngustării formelor de manifestare a personalității, originalității, a conținutului creației, împotriva lucrărilor searbăde, cenușii, triviale, naturaliste, în care ar predomina morbidul sau prezentarea vieții în culori trandafirii, în care s-ar oglindi influențele curentelor cosmopolite, etnografice, formaliste, în care s-ar părăsi legătura cu cele mai bune tradiții. Adevărații militanți pentru realismul socialist, pentru școala muzicală romînească, nu pot sprijini lucrările care dovedesc sărăcie de idei, lipsă de măiestrie, epigonism cosmopolit, desuet. In cadrul artei realiste, există posibilități nelimitate de manifestare a individualităților creatoare oricît de diferite ar fi ele, o mare libertate a creației.

Varietatea artei realiste derivă din infinita bogăție a vieții oamenilor de ieri, de azi, din perspectivele care se deschid în patria noastră, ea derivă din cadrul obiectiv al existenței unor temperamente și sensibilități diferite ale creatorilor care-și aleg, potrivit cu personalitatea lor, ceea ce le este mai apropiat din viață. Un compozitor poate fi mai înclinat spre zugrăvirea aspectelor dramatice, din viață, — cum o dovedesc de exemplu creațiile lui Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduța (care însă nu se rezumă numai la aceste laturi ale vieții și artei).

Un alt compozitor poate fi un temperament înclinat spre descrierea bucuriei vieții, spre lirism, ca de pildă Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, sau spre satiric, spre umoristic, ca de pildă Mihail Jora, Paul Constantinescu, Zeno Vancea ori spre patetism, ca de exemplu Alfred Mendelsohn. In marea carte a artei, fiecare creator zugrăvește pe o pagină acele lucruri omenești care intră în ambitusul gîndirii și simțirii sale și din totalitatea acestor pagini reiese marea frescă despre viața oamenilor pe care o reprezintă arta. Pe de altă parte, există lucrări care cuprind deodată o mare bogăție de caractere expresive corespunzînd deci mai multor laturi ale sensibilității și gîndirii oamenilor, există creatori care abordează în operele lor genuri dintre cele mai diferite.

Acest adevăr nu poate fi ignorat de oricine purcede la emiterea unor judecăți de valoare asupra creației. Este absurd să silești a intra în patul lui Procust al gustului personal (care poate fi uneori destul de unilateral) toată muzica ce se scrie.

Recentul articol de fond publicat în revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 1/1956 a criticat cu asprime tendințele de îngustare și sărăcire a noțiunii de realism în arta muzicală. Asemenea tendințe condamnabile s-au manifestat și la noi, unii critici cerînd ca muzica noastră să fie intens dramatică, pentru a le fi pe gust. Astfel, s-ar putea ajunge la respingerea, de pildă, a dansurilor simfonice de Paul Constantinescu pentru că nu sînt chipurile suficient de dramatice. Intregul front al creației noastre nu trăiește pentru a satisface gusturile unui om, fie el și critic sau muzicolog. Acest lucru trebuie să-l înțeleagă toți cei care confundă gusturile lor personale cu ceea ce „se cade" să se compună, iar ceea ce nu le este pe gust cu ceea ce „nu se cade" să se scrie. Ei greșesc cu atît mai mult cu cît provoacă și confuzii asupra principiilor estetice generale a căror încălcare duce într-adevăr la degradarea și sărăcirea artei. Cerințe de acest fel îngustează în mod arbitrar sfera conținutului muzicii și dacă li s-ar da ascultare s-ar ajunge fără îndoială la îndepărtarea unei mari părți a iubitorilor de muzică de creația noastră. Nu rareori întîlnim în critica noastră muzicală aprecieri stereotipe, dezlipite de specificul artei muzicale, în afara problemelor concrete ale dezvoltării muzicii noastre. In acest sens „judecățile estetice despre muzică — se arată în articolul sovietic citat — rupte de viață, de muzică însăși, de problemele concrete ale practicii artistice, se transformă într-o colecție de formule algebrice și construcții verbale lipsite de viață. Nu este, de aceea, de mirare că asemenea materiale de estetică nu provoacă decît iritația cititorilor, muzicienilor și amatorilor de muzică, prin caracterul lor scolastic, prin dogmatismul lor abstract... Nu avem nevoie de jocul steril de-a estetica, constînd dintr-o îngrămădire obositoare de citate, din jonglarea fără sfîrșit cu noțiuni și termeni însoțită de selecționarea întîmplătoare a unor „ilustrații muzicale". Lucrările de acest fel nu sînt apte decît să sustragă cercurile noastre muzicale de la rezolvarea reală a problemelor de creație de însemnătate vitală".

Viața noastră actuală vibrează necontenit. In ea întîlnim tragedii, drame, scene lirice, comedii, întîlnim curaj, luptă, dragoste, umor, tristețe, bucurie. Toate acestea sînt sentimente și acțiuni omenești care trebuie să-și găsească într-o perspectivă justă oglindirea în artă, potrivit cu sensibilitatea și temperamentul fiecărui creator.

Diversitatea personalităților, a stilurilor din cadrul școlii noastre naționale — caracterizată din ce în ce mai mult printr-o clară și puternică orientare realistă — derivă și din faptul că compozitorii noștri se inspiră din uriașa bogăție a folclorului, care a fost creat și șlefuit de-a lungul veacurilor de o colectivitate populară oglindind toată varietatea de simțire trăită în viața ei.

Această varietate de expresie pe care o conține tezaurul folcloric oferă hrană artistică și imbold pentru cele mai diferite caractere și gusturi creatoare. Practica istorică arată că același material folcloric poate sta uneori atît la baza unei simple prelucrări într-un stil foarte apropiat de cel popular, cît și a unei lucrări scrisă într-un limbaj larg, complex, capabil să exprime un conținut adînc în forme bogate, variate, limbaj care reprezintă o înaltă sinteză originală, contemporană a celui popular.

In acest sens creația lui George Enescu, care pornind de la Poema romînă și rapsodii ajunge la Sonata a III-a și Suita sătească, este pilduitoare. Exemplul muzicii sovietice, al școlilor naționale ruse, cehe, maghiare, spaniole, constituie tot atîtea afirmări ale acestui adevăr.

Aici se cuvine a vorbi despre o altă problemă. Se pune întrebarea dacă numai citarea de material folcloric reprezintă poziţia justă în muzica noastră naţională, sau dacă, dimpotrivă, numai cei care nu citează ci inventă melodii proprii sînt adevăraţii compozitori contemporani. Aceste două poziţii sînt greşite întrucît introduc o ierarhizare acolo unde nu are ce căuta. Rapsodiile lui George Enescu sînt lucrări de valoare întemeiate pe citatul folcloric, Sonata a III-a pentru vioară şi pian a marelui nostru compozitor, dimpotrivă, numai pe intonaţii folclorice şi pe teme de invenţie proprie. Cea mai mare parte a creaţiei lui Paul Constantinescu se întemeiază pe melodii populare autentice şi cea mai mare parte a operei lui Mihail Andricu pe teme proprii create în caracterul muzicii romîneşti. Calitatea înaltă a acestor opere este de necontestat şi o eventuală ierarhizare a lor nu poate oglindi just valoarea lor artistică, dacă este făcută după un asemenea criteriu.

Adevărata ierarhie în artă este aceea a bogăţiei conţinutului, exprimat într-o formă vie, înaltă, a forţei şi profunzimii emoţionale a muzicii şi a măiestriei cu care sînt redate viaţa, gîndurile şi sentimentele omeneşti. În ceea ce priveşte problema folosirii materialului folcloric autentic, acest criteriu este singurul în stare să facă deosebirea între modul de a cita formal, conformist, de a însăila schematic melodii populare, fără o logică creatoare evoluată, de a împestriţa inutil lucrarea cu teme care n-au o legătură organică, un sens arhitectural bine chibzuit — şi citarea făcută cu ştiinţă, sensibilitate şi gust.

Istoria făuririi muzicilor naţionale înscrie la loc de cinste numele acelor compozitori care s-au străduit şi se străduiesc neîncetat să găsească cele mai largi orizonturi în dezvoltarea substanţei folclorice, să păşească de la mozaicul rapsodic neevoluat la chintesenţa tematică simfonică, de la limitele restrînse ale expunerii tematice la dezvoltarea simfonică de o expresie înaltă şi bogată, de la prelucrările simpliste, timide, pipernicite, la creaţii personale, de la dominaţia citatului folcloric asupra intenţiei creatoare, la alegerea şi dezvoltarea cu forţă a acestuia în funcţie de concepţia artistică, de la tirania temei populare sau proprii la stăpînirea de către creator a acesteia, de la citat la invenţie personală.

Şcolii noastre muzicale naţionale trebuie să-i fie străin ţelul citării, reproducerii şi prelucrării naive, primitive, a melodiei folclorice, procedee care nu pot ascunde simplismul, sărăcia de idei şi lipsa de măiestrie şi care nu pot conferi prin ele însele nici o calitate specială operelor astfel create.

Poziţia cu adevărat înaintată, — în sensul bun al cuvîntului — este a acelor compozitori care depun strădanii comune pentru a făuri o muzică cu conţinut actual, cu rădăcini adînci în creaţia populară, în care să dezvolte, potrivit cu cerinţele estetice contemporane, toate potenţele celulei populare, atît în direcţia melodiei — ritmului şi intonaţiei — cît şi a armoniei, polifoniei, orchestraţiei.

A devenit limpede pentru orice muzician sincer, avansat, că drumul pentru atingerea acestui ţel nu este nici cel al împrumutului, al preluării comode a melodiilor populare şi al însăilării lor fără concepţie şi exigenţă, nici cel al aplicării false arbitrare de epitete şi „titluri de înrudire" înalte, nici cel al izolării şi închistării intelectualiste, al ruperii de viaţa şi creaţia populară şi nici cel al mărginirii etnografice la elementul folcloric în sine.

Compozitorul Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., referindu-se la aceste probleme a arătat în interviul acordat Radiodifuziunii la 17 ianuarie 1956:

„A dezvolta cu mijloace superioare şi cu personalitate muzica populară în creaţia cultă, nu înseamnă o poziţie de superioritate faţă de popor. Excluzînd poziţia de superioritate goală, îngîmfată, gratuită, falsă, faţă de popor şi muzica sa, despre care nici nu poate fi vorba, un compozitor trebuie să adopte net poziţia de a trata de la un nivel înalt de concepţie, de expresie şi cu mijloacele de măiestrie înaltă, cu îndrăzneală şi cu personalitate creatoare ceea ce poporul îi oferă ca material de inspiraţie şi ca punct de plecare.

Dezvoltarea celulei populare la un nivel superior de concepţie şi de tehnică muzicală, pe planuri variate şi de către personalităţi muzicale deosebite, este un deziderat al şcolii noastre naţionale, care nu admite regresul, şablonul şi rămînerea pe loc. Numai atunci oamenii din popor vor vedea în artist un spirit deosebit, un exponent ridicat al năzuinţelor lor, un om necesar, care ştie să vorbească cît se poate mai bine în numele lor.

Poporul nu se mulţumeşte să i se întoarcă aidoma, în schimb însă sub semnătura de compozitor, creaţia sa. El nu vrea să i se dea să înghită sub formă de sosuri simpliste, ceea ce el ştie să gătească mult mai bine.

În muzica simfonică şi de cameră, fie ea cu program sau fără program, caracterul popular va izvorî întotdeauna din identificarea conştientă a compozitorului cu tradiţiile progresiste, viaţa actuală şi idealurile poporului din care face parte, precum şi din exprimarea conţinutului în graiul muzical al acestuia.

Progresul în artă şi situarea pe poziţii de avangardă a creatorului, ţine, în afară de acestea, şi de meşteşugul superior graţie căruia artistul poate să reflecte realitatea în forme valabile, la o înălţime care continuă şi dezvoltă cu cinste moştenirea clasică a marilor creatori. Sub această complexă înfăţişare, creatorul va fi veșnic prezent în fruntea maselor, va fi expresia celor mai înalte aspirații ale ei și va rămîne legat indisolubil cu poporul său".

Uneori lucrări searbăde, cu nivel scăzut, își găsesc apărători (evident, în primul rînd, în autorii înșiși) care susțin că „conținutul" lor este atît de important încît greșelile formei trebuie să treacă neobservate. O asemenea „apărare" caută să mistifice lucrurile. Nu poate fi confundat conținutul efectiv al unei lucrări cu intențiile de conținut ale autorului. Se spune că și iadul este pavat cu bune intenții.

În artă, în imaginea artistică, în mod firesc conținutul este strîns legat de formă și cel care percepe opera de artă nu ia cunoștință decît de acele intenții de conținut ale autorului ei, care sînt transmise de formă. Conținutul bogat, nou, nu poate fi prezentat decît într-o formă artistică largă, înaltă. Dacă forma întruchipării nu este corespunzătoare, este învechită, atunci conținutul se mărginește, apare sărac, devine confuz și din intențiile autorului de a zugrăvi un conținut interesant, nou, nu mai rămîne nimic. Degeaba se caută refugiul în absolutizarea „conținutului", cînd nu ai talentul și măiestria pentru a-l exprima la nivelul înalt impus de cerințele artei noi. Înseamnă a duce o politică de struț, sau a încerca să arunci praf în ochii naivilor. Or, aceștia devin tot mai puțin numeroși...

Una este ceea ce crede și dorește (sau chiar pretinde) să se recunoască despre opera sa un compozitor și, de multe ori, alta este valoarea obiectivă a ceea ce a creat. Conștiința și morala profesională cer multă modestie din partea creatorilor, exigență maximă față de sine și resping orice încercări de mistificare.

Problema măiestriei este atît de importantă încît nu pot fi justificați asemenea „apărători" în muzica noastră.

Se întîmplă alteori ca lucrări simpliste, șablonarde și codașe să fie împopoțonate cu meritul „accesibilității". Este adevărat că și asemenea producții „artistice" ca trivialul „Ecaterino..." sînt accesibile. Dar nu tot ce este accesibil poate fi socotit, fără discernămînt, ca valoros.

Problema accesibilității este adesea privită într-un mod metafizic, înghețat, netinîndu-se seama de realități. In țara noastră avem iubitori de muzică, cu diferite grade de pregătire muzicală. Faptul că unii oameni nu au ajuns încă să se desfete ascultînd simfonii sau cvartete de Beethoven și să le deslușească tîlcul, nu poate justifica o nesocotire a lor, o promovare exclusivă a acelor lucrări ce pot fi gustate și înțelese absolut de toți iubitorii de muzică. Evident, nimeni nu a pretins să nu se scrie decît lucrări de o mare complexitate, greu accesibile ascultătorului puțin inițiat în muzică. Dar tot atît de dăunător ar fi să se scrie numai cîntece pe o singură voce. Avem nevoie de lucrări în diferite genuri, capabile a satisface pe toți iubitorii de muzică, capabile să exprime cele mai complexe și diverse teme ale vieții. Dar planurilor diferite de pregătire muzicală le vor corespunde bineînțeles planuri diferite de accesibilitate. Numai în felul acesta se poate vorbi de o educare muzicală, de o ridicare continuă a nivelului de cultură muzicală. Avem nevoie de prelucrări de cîntece populare ca și de lucrări din domeniul simfoniei sau cvartetului, de o complexă și profundă gîndire filozofică, avem nevoie de piese simfonice de înaltă valoare și foarte larg accesibile și de lieduri în care să fie întruchipate cu o mare profunzime cele mai subtile probleme ale vieții noastre. Avem nevoie de cîntece de masă, de lucrări de muzică ușoară și operete, ca și de lieduri, creații de muzică simfonică și de cameră, cantate, oratorii și opere. Și din nou se pune problema respingerii unor păreri exclusiviste, după care anumite genuri ar avea valoare artistică sau rol social și altele nu. Important este ca o lucrare să fie legată în mod realist de viață, ca aceasta să crească în ea, să apară în deplina ei forță, profunzime, măreție. Și nu este posibil să oglindești viața fără a ști să te exprimi într-un limbaj de o înaltă valoare, fără măiestrie. Lupta pentru măiestrie este lupta pentru simplitate, împotriva simplismului, pentru un conținut profund și bogat, împotriva ascunderii sărăciei de conținut în spatele unor titluri de paradă. Este lupta pentru o artă profundă și frumoasă.

Lăutarii măiestriți sînt iubiți de popor și își văd vestea ducîndu-se departe peste multe sate și peste veacuri; faima vreunui meșter care împodobește cu deosebită îndemînare fluierele sau care știe să cresteze lemnul sau să zugrăvească flori și păsări pe talerele de lut ars, depășește cu mult marginea satului în care trăiește. Tradiția noastră este plină de numele unor maeștri vestiți. Cel al meșterului Manole este pilduitor pentru concepția pe care o are poporul despre măiestria și spiritul de sacrificiu care se cer unui creator. Ceea ce năzuiește întregul colectiv este să ajungă sau să se apropie de cei al căror meșteșug ales îl admiră. Și tocmai această năzuință conduce către un neîncetat progres în ridicarea nivelului de înțelegere și creație al maselor.

Măiestria este o calitate pe care poporul nostru o apreciază în chip deosebit și pe care, pentru a fi stimați cu adevărat de popor și pentru a fi într-adevăr înțeleși și îndrăgiți de el, compozitorii trebuie să și-o însușească. Intotdeauna măiestria este o condiție a accesibilității.

Problema măiestriei și-a avut locul ei în lucrările Congresului: „In condițiile regimului democrat-popular, operele de literatură și artă sînt cunoscute și prețuite de milioane de oameni. Acest public nou, setos de frumos, cere creatorilor ca operele lor să fie făurite la un nivel înalt de măiestrie așa cum merită temele cărora le sînt consacrate. Artei veritabile îi este străin tot ce este searbăd, cenușiu, simplist, îi sînt străine trivialitatea și simplismul" — spunea tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej.

„Forța educativă, transformatoare a artei depinde nu numai de conținutul ei, ci și de forma ei. Trebuie combătută tendința de a subaprecia această latură a creației artistice, dar și tendința de a despărți forma de conținut, diminuînd rolul determinant al conținutului de idei al artei" — arăta tov. Miron Constantinescu. Afirmarea rolului determinant al conținutului nu poate fi dusă pînă la absolutizarea conținutului și minimalizarea formei, fără a genera pericolul lichidării artei, a forței ei educative, transformatoare.

Inovația în domeniul formei, dezvoltarea, lărgirea, îmbogățirea, plasticizarea limbajului este proprie oricărui compozitor realist. Dar ea nu apare ca rezultatul unei căutări exclusiv formale, dezlipite de conținut, ci ca rezultat al căutării mijloacelor de a exprima cît mai bine, cît mai complet, cît mai adînc, ceea ce-l frămîntă, pasionează, emoționează pe creator, ca rezultat al căutărilor sale de a da o formă conținutului.

George Enescu a exprimat această idee într-un mod simplu și convingător:

„Fiți voi înșivă. Nu trăiți cu teama de a fi mai mult sau mai puțin ca vecinul vostru. Dacă aveți ceva de spus, spuneți-o în felul vostru — va fi bine. Dacă nu aveți nimic de spus — tăceți — nici asta nu va fi rău.

Nu fiți obsedați de noțiunea de progres artistic. In artă nu se progresează decît cu condiția de a merge foarte încet.

Nu căutați un limbaj nou: căutați limbajul vostru, adică mijlocul de a exprima în chip exact ceea ce este în voi. Originalitatea o capătă acela ce nu o caută".

In lupta pentru o înaltă măiestrie, pentru îndrăzneală creatoare în muzică, trebuie să fim pregătiți pentru a putea face oricînd față unor recidive de formalism, de cosmopolitism, unor rămășițe ale elementelor decadente care s-ar putea manifesta la noi.

Așa cum arăta tov. Miron Constantinescu: „In ultima vreme se răspîndesc diferite „teorii" în lumea scriitorilor, oamenilor de artă, oamenilor de știință, despre o așa-zisă „suspendare" a luptei de clasă — ca și cum lupta de clasă ar fi un fenomen subiectiv și nu un fapt obiectiv, o necesitate obiectivă în societatea alcătuită din clase antagoniste: despre o așa-zisă „suspendare" a luptei ideologice și de înlocuirea ei cu un eclectism general ca și cum lupta ideologică n-ar reflecta lupta de clasă reală și lupta între sectoarele economiei naționale. „Vrabia mălai visează" spune poporul despre cei care dau drept realități dorințele lor retrograde și ridicole. Trecutul nu se mai întoarce niciodată!".

„Trebuie dusă o luptă neîncetată împotriva feluritelor resturi ale influențelor literaturii și artei burgheze din Occident de genul formalismului și subiectivismului" — arată tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej.

Apropiindu-ne de fenomenele de artă din aceste țări, noi nu putem avea o atitudine de ploconire, de acceptare „în bloc" a întregii lor culturi, ci încrezători în realizările și perspectivele artei noastre realiste, să privim cu atenție, cu discernămînt critic aceste fenomene, să ne bucurăm de acele fenomene artistice în care viața, adevărul, umanismul se afirmă, să le înconjurăm cu toată dragostea, cu tot respectul și, în același timp, să ducem necruțător lupta împotriva acelor fenomene de artă cărora le sînt proprii minciuna, descompunerea morală, morbidul și inumanul, să luptăm împotriva influențelor pe care le-ar putea avea asemenea fenomene asupra artei noastre.

Marxism-leninismul ne învață că nu putem privi „în bloc" cultura unei națiuni burgheze. In sînul fiecărei culturi există nu numai tendințe puternice retrograde, decadente, ci și elemente înaintate, progresiste, care se afirmă și se dezvoltă în ciuda dominării culturii burgheze reacționare. Asemenea elemente înaintate există și în țările ce mai sînt dominate de capitalism.

In greșita respingere „în bloc" manifestată față de cultura din țările capitaliste de unii muzicieni și critici se manifesta o simplistă și scolastică înțelegere a problemei tipicului, identificîndu-se tipicul cu partinicul, socotindu-se tipicul ca sferă principală de manifestare a partinității în arta realistă, reducîndu-se tipicul la politic, și „zdrobindu-se" sau nesocotindu-se arta unor creatori realiști din țările capitaliste, în numele credințelor lor politice. Aceste concepții simpliste și scolastice au fost combătute cu fermitate în recentul articol redacțional din revista „Kommunist". In legătură cu creația artiștilor realiști progresiști contemporani din țările capitaliste, în acest articol se arată:

„Deocamdată, puțini dintre ei și-au legat creația în mod conștient și cu convingere de clasa muncitoare, de politica partidelor comuniste. Dintr-o serie de motive, ei nu acceptă încă partinitatea în artă, iar unii chiar o resping. Dacă am da crezare formulei scolastice, acești artiști nu pot crea figuri tipice, deoarece tipicul este o sferă a manifestării partinității.

Dar acești artiști năzuind spre o oglindire cinstită, veridică a vieții, creează figuri tipice vii, și, prin creația lor, servesc cauzei progresului. Fără îndoială că, ridicîndu-se la slujirea deschisă și cu convingere a intereselor oamenilor muncii, ei ar deveni educatori mai activi și mai combativi ai maselor; aceasta este însă o chestiune de viitor, o chestiune a priceperii partidelor comuniste de a atrage de partea lor intelectualitatea progresistă“.

In lumina acestor rînduri apare cu atît mai greşită respingerea „în bloc“ a culturii din ţări care nu au păşit încă pe drumul democraţiei populare şi al socialismului.

Realitatea arată că în aceste ţări există creatori eminenţi în a căror operă întîlnim multe elemente contradictorii, dar care au dat la iveală lucrări valoroase, pregnante, realiste, de care este bine şi drept să ţinem seama.

*

In Raportul de activitate al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn prezentat de tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej a fost arătată necesitatea de a se dezvolta cercetările în domeniul ştiinţelor. O ştiinţă care a rămas insuficient de elaborată la noi este estetica muzicală realist-socialistă. „Au dreptate muzicienii —se arată în articolul muzicologic sovietic amintit — care pun în faţa muzicologilor următoarea cerinţă: avem nevoie de o estetică cu adevărat ştiinţifică, întemeiată pe analiza profundă şi precisă a artei muzicale şi pe practica artistică vie a zilelor noastre“. Alături de incontestabile succese obţinute în domeniul muzicologiei noastre, trebuie arătat că problemele teoretice generale ale muzicii noi sînt insuficient elaborate. Aceasta explică de ce se mai fac încă vulgarizări în problema aplicării teoriei leniniste a cunoaşterii la muzică, vulgarizări care, prin caracterul lor evident unilateral şi neconsistent, nu pot duce la convingerea creatorilor, ci cel mult la nedumerirea unora dintre ei şi la întreţinerea indiferenţei altora faţă de marile probleme ale esteticii. O vulgarizare a teoriei realismului-socialist se manifestă în ultimul timp prin afirmaţia că unii creatori „fac realism-socialist fără să ştie“. O asemenea denaturare izvorăşte din neînţelegerea faptului că metoda realist-socialistă se deosebeşte în mod calitativ de realismul obişnuit, că ea presupune partinitatea creatorului, însuşirea de către el a învăţăturii marxist-leniniste. Metoda artistică a realismului-socialist, la baza căreia stă marxism-leninismul, are principii clar formulate: ea cere artistului zugrăvirea realităţii în dezvoltarea ei revoluţionară ; caracterul concret-istoric şi veridic al imaginii trebuie să se unească cu sarcina transformării ideologice şi a educării oamenilor muncii în spiritul socialismului. A crede că acest lucru se poate face „spontan“, „fără să se ştie“, este o greşeală care, de dragul prezentării lucrurilor în culori trandafirii, falsifică adevărul. Metoda realismului-socialist este metoda fundamentală a literaturii şi a artei noastre noi. Numărul oamenilor de artă care şi-au însuşit-o este din ce în ce mai mare. Ea are toate posibilităţile de a se dezvolta şi de a deveni metoda unică de creaţie artistică. Dar ar fi greşit să confundăm posibilităţile cu realităţile. Mai există unii compozitori care, situîndu-se pe poziţiile realismului, nu au ajuns încă la asimilare deplină a realismului socialist, şi a tuturor principiilor sale. Ei creează opere de artă valoroase, cu imagini pregnante, convingătoare. Dar forţa educativă, transformatoare a operei lor, s-ar ridica cu siguranţă dacă ei s-ar situa în mod deliberat pe poziţiile realismului-socialist. Nu încape îndoială că acest proces se va desăvîrşi curînd şi, la desăvîrşirea lui, muzicologii au de adus o contribuţie însemnată.

O altă problemă care se cere a fi just înţeleasă este aceea a diversităţii de sectoare de care trebuie să se ocupe frontul nostru muzicologic şi al specializării pe care o cer aceste sectoare. Şi în muzicologie există o „diviziune naturală“ a muncii între diferiţii cercetători şi critici. Unii sînt frămîntaţi de probleme de creaţie, de estetică, de tehnică muzicală, alţii dezvoltă sectorul de istorie a muzicii, alţii sectorul de folclor, alţii se preocupă de problemele didactice şi alţii, în sfîrşit, sînt preocupaţi de problemele interpretării muzicale, de critica curentă. In ultimul timp s-a manifestat o tendinţă de a subaprecia un sector sau altul din muzicologia noastră. Astfel au existat manifestări de dispreţ faţă de genul cronicii muzicale. George Bălan susţine că dăruirea celor care abordează „cronica măruntă de concert“ este „demnă de o cauză mai înaltă“ *). Scrierile din genul cronicii consemnează critic ceea ce se petrece în domeniul interpretării muzicale, adică tocmai în acel domeniu care face ca muzica, din posibilitate pe hîrtie, să devină realitate sonoră artistică pentru oameni. Realitatea arată de exemplu că unicele prezentări de pînă acum ale unor lucrări ca Simfonia I-a de Ion Dumitrescu sau „Variaţiuni pe o temă de Anton Pann“ de Th. Grigoriu au fost făcute în cronici prompte. In cronica de concert se oglindeşte pulsul vieţii noastre muzicale. Nu cronica muzicală ca gen trebuie dispreţuită ci sînt criticabile acele cronici muzicale în care tămîierea compozitorilor sau interpreţilor este ridicată la rang de „principiu critic“, în care tonul îngîmfat şi arogant al cronicii, sau caracterul echivoc al aprecierilor caută să suplinească acea competenţă elementară cerută unui critic, sau în care nu se militează pentru ridicarea şi promovarea artei noastre.

Pe de altă parte, o tendinţă de subapreciere a fost manifestată şi faţă de sectorul cercetării istoriei muzicii noastre, faţă de erudiţia pe care o cere slujirea acestui sector. Unii cercetători ai muzicii noastre au fost „criticaţi“ pentru că-şi sacrifică vremea studierii documentelor istorice despre muzica noastră sau adună date despre cutare sau cutare compozitor, ca şi cum

---

*) „Muzica“ nr 11/1955 p. 23.

istoria se poate scrie fără a cunoaşte faptele. Unii folclorişti au fost „criticaţi" că se ocupă de folclor şi nu de alte probleme mai „contemporane". Toate aceste „critici" erau făcute în numele „combativităţii" „caracterului militant" şi „spiritul contemporan". Cel care o viaţă întreagă, cu o mare conştiinţă profesională, şi-a dat seama că numai specializarea care nu pierde legătura cu celelalte domenii ale ştiinţei şi vieţii şi cu o concepţie ştiinţifică generală, poate aduce ceva bun în domeniul respectiv de ştiinţă, şi a muncit în consecinţă, se va simţi mai în largul său să vorbească despre istoria muzicii şi se va simţi dator să contribuie la crearea istoriei ştiinţifice a muzicii din R.P.R., mai mult decît să vorbească despre folclor, de pildă (deşi practica a arătat că unii eminenţi cercetători au ajuns la cunoaşterea aprofundată a ambelor domenii). Are rost să-l criticăm pe un cercetător pentru „vina" de a se socoti cu modestie ca fiind relativ competent într-un singur domeniu al ştiinţelor muzicologice? Evident că nu aceasta e problema cea mai arzătoare. In schimb, mult mai important este să se critice superficialitatea în muzicologie, greşelile unor istorici ai muzicii care aplică superficial şi incompetent învăţătura marxist-leninistă la problemele concrete ale ştiinţei lor şi la creaţia muzicală ca obiect esenţial de analiză, care nu privesc critic moştenirea trecutului, care sînt eclectici în lucrările lor, mult mai important este să se critice felul metafizic în care unii folclorişti studiază temele importante ce şi le propun. In criticarea concretă şi constructivă a unor asemenea lucruri trebuie să se vădească adevărata combativitate a unui om de ştiinţă. Nu este suficient a înălţa ode lucrărilor reuşite şi nici a demonstra precumpănirea părţilor negative în celelalte, aşa cum se face de obicei la noi. Este absolut necesar ajutorul, sfatul înţelept şi sincer pentru repararea şi evitarea greşelilor, pentru îndepărtarea lipsurilor.

La Congres a fost pusă în faţa istoricilor noştri sarcina elaborării unei istorii ştiinţifice a ţării noastre. Din această istorie face parte şi istoria culturii noastre naţionale, istoria muzicii noastre.

A nesocoti însemnătatea istoriei muzicii înseamnă a adopta o atitudine nepartinică. Tovarăşul Miron Constantinescu arăta că: „Cultura democratică formează pentru cultura socialistă de astăzi o tradiţie progresistă care trebuie valorificată cu discernămînt critic şi făcută cunoscută larg oamenilor muncii din ţara noastră. Cultura democratică din trecut este mesajul pe care marii creatori de cultură, legaţi de popor, l-au lăsat urmaşilor, îndemnîndu-i să meargă înainte".

In lumina aceasta, activitatea cercetătorilor noştri care se ocupă de istoria muzicii ne apare cu atît mai importantă cu cît pînă azi nu avem o istorie sau măcar teze privind trecutul nostru muzical. Nu studiile de istorie trebuie lichidate ci greşelile din cadrul lor. În loc să-l critice pe muzicologul Viorel Cosma că adună date despre legăturile dintre George Enescu şi lăutari, mai bine l-ar critica pe acelaşi muzicolog, cînd, în goană de senzaţional, într-un articol din „Contemporanul" afirmă, exagerînd cu gravitate, că Enescu „a studiat, a cunoscut profund şi multilateral" lucrările unor compozitori ca Skeletti, Florescu, Cavadia sau cînd, în alt articol, afirmă doct că arpegiul se face pe „treptele principale ale gamei".

A studia ştiinţific şi amănunţit cultura muzicală din trecut este o datorie de onoare a specialiştilor din domeniul istoriei muzicii, o datorie patriotică.

Critica şi muzicologia au un rol însemnat în educarea maselor. Activitatea lectoratului Filarmonicii, a emisiunilor educative de la radio, a Casei Prieteniei Romîno-Sovietice, minimalizată de George Bălan în unele din articolele sale, este de cea mai mare importanţă. Ea face parte din ansamblul mijloacelor de ridicare a iubitorilor de muzică spre înţelegerea tot mai profundă a creaţiilor compozitorilor. Nu această activitate ca atare trebuie lichidată, ci greşelile din cadrul ei. Astfel, nu trebuie minimalizată apariţia lucrării despre Mozart scrisă de V. Cristian, care are certe calităţi pe linia popularizării marelui compozitor, ci trebuie criticate unele inexactităţi istorice, de ordinul analizei muzicale, de traducere, care se găsesc în ea şi care duc la slăbirea valorii acestei scrieri — printre primele de acest gen în ţara noastră — menită a avea o largă difuzare.

Nu de o combativitate cu orice preţ, pentru a răscoli gunoaiele şi a tulbura apele avem nevoie, ci de o critică combativă care să fie principială, competentă, constructivă, ştiinţifică. Tot atît de dăunător ca şi nihilismul în critică sînt manifestări ca tămîierea reciprocă, spiritul de grup, tendinţa de a prefera o atmosferă stătută în locul dezbaterilor curajoase, principiale, partinice. Tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej a atras atenţia asupra necesităţii combaterii tuturor acestor manifestări care nu contribuie ci stingheresc dezvoltarea înainte a artei noastre, a ştiinţei noastre muzicologice.

„Pentru avîntul activității științifice în toate domeniile — arăta tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej — este neapărată nevoie de dezbateri asupra problemelor celor mai actuale ale științei, dezbateri care să îmbogățească gîndirea științifică, să dea un fundament teoretic rezultatelor acumulate de cercetători și să ducă la dezvăluirea și combaterea concepțiilor idealiste, neștiințifice. Activa participare la astfel de dezbateri și luarea de atitudine împotriva concepțiilor retrograde este o îndatorire de onoare a fiecărui om de cultură înaintat". De asemenea dezbateri are nevoie și muzicologia noastră și este sarcina secției de critică și muzicologie de la Uniune să le organizeze. Asemenea dezbateri trebuie să fie străine de orice bucherism, de orice scolasticism. Nu mai trebuie să se întîmple ceea ce s-a întîmplat într-un cenaclu de muzicologie cînd, de dragul unor formule scolastice — ca, de pildă, „tipicul se reduce la partinic" sau „numai exagerarea conștientă permite crearea de imagini tipice" sau „tipicul se reduce la esența unui fenomen social dat" — se încerca dovedirea „faptului" că toată creația muzicală din trecut și de azi „confirmă" aceste formule scolastice, în ciuda faptului real că toți cei care porneau la analiza fenomenului artistic nu de la formule și șabloane „la modă" ci de la practica vie, erau cel puțin nedumeriți, dacă nu chiar contrariați.

Aceste lipsuri ale muzicologiei noastre s-au oglindit în repetate rînduri și în paginile revistei „Muzica". Publicarea unor materiale fără ca revista să aibă o poziție de principiu suficient de clară față de ele a dus uneori la crearea și întreținerea unor confuzii în problemele de estetică muzicală, în aprecierea unor fenomene din viața noastră muzicală. In paginile revistei nu participă îndeajuns muzicienii noștri la dezbaterea cu competință și principialitate a actualelor probleme care frămîntă opinia publică muzicală din țara noastră. Spiritul discuțiilor trebuie să străbată paginile revistei; totodată este o datorie a „Muzicii" să ducă aceste discuții la bun sfîrșit, să tragă concluziile juste ale dezbaterilor începute în coloanele ei.

*

Dispunem de un puternic front de compozitori, muzicologi și interpreți, capabili să ducă arta noastră muzicală spre culmi din ce în ce mai înalte. Dispunem de condiții de creație, audiere și tipărire a lucrărilor, nemaiîntîlnite în țara noastră. Dispunem de un public numeros și minunat, care nu se rezumă la o sală de concert, ci este întregul popor. Avem în partid un îndrumător plin de dragoste care ne deschide căi noi de dezvoltare.

Să ridicăm tot mai sus steagul artei muzicale romînești îndreptățind convingerea, exprimată de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, că vom dărui poporului „opere demne prin conținutul lor de idei și prin forța lor artistică, de epoca furtunoasă a transformărilor revoluționare pe care le trăiește patria noastră".

Interviul acordat de compozitorul Ion Dumitrescu unui redactor muzical al Radiodifuziunii

La 17 ianuarie a.c. posturile noastre de radio au transmis interviul acordat de compozitorul Ion Dumitrescu, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor, unui redactor muzical al Radiodifuziunii, interviu pe care-l reproducem în cele ce urmează:

Întrebare: *Știm că v-ați reîntors de curînd, alături de un grup de compozitori romîni dintr-o călătorie în Uniunea Sovietică. V-am ruga să ne împărtășiți impresiile în legătură cu vizita la Moscova, Leningrad și Kiev.*

Răspuns: Delegația de 12 compozitori și muzicologi romîni, plecată la sfîrșitul lui noiembrie în Uniunea Sovietică, a vizitat succesiv marile centre Moscova, Leningrad și Kiev.

Mi-ar fi imposibil să cuprind în cadrul acestei scurte discuții, aspectele variate ale locurilor și ale vieții năvalnice pe care am întîlnit-o în călătoria noastră. Bogăția de impresii culese și gîndurile care mă năpădesc atunci cînd îmi aduc aminte de această vizită ar putea fi depănate în multe emisii de-a rîndul.

Moscova e un oraș mare în care istoria bătrînii cetăți a lui Iuri Dolgoruki, întemeietorul, se împletește minunat cu viața nouă și realizările actuale. De dimineață pînă noaptea tîrziu, capitala fierbe de mulțimea de oameni adunați aici din toate colțurile țării și din toată lumea.

În cele aproape 15 zile cît am rămas la Moscova, am vizitat orașul, cu monumentele, metroul și muzeele lui vestite în lumea întreagă, am văzut spectacole de film, de teatru, de operă și balet, am auzit multă muzică sovietică nouă și am organizat audiții de muzică romînească.

Permanent în legătură cu Uniunea și compozitorii și muzicologii sovietici Glier, Șostakovici, Haciaturian, Kabalevski, Hrennikov, Hubov, Vlasov, Martînov, Belîi, am discutat probleme ale creației muzicale contemporane și am schimbat păreri despre muzica și compozitorii noștri. Ne-am informat despre viața și organizarea Uniunii Compozitorilor și a Fondului Muzical, precum și despre alte instituții muzicale. Am cunoscut oameni de artă și cultură și am legat prietenii trainice. Tuturor le-am povestit despre țara noastră, despre oamenii noștri și despre viața nouă ce se clădește la noi.

Am văzut la Teatrul Mare de Operă și Balet una dintre cele mai impresionante și perfecte realizări muzicale scenice ale vremii noastre: Baletul „Romeo și Julieta“ de Prokofiev. N-am cuvinte să mărturisesc entuziasmul pentru conținutul adînc, forța expresivă și măiestria muzicii, pentru fantezia, gustul și distincția decorurilor și costumelor, pentru interpretarea de mare clasă a dansatorilor în frunte cu Ulanova, Ermolaev și Korenin.

Am ascultat de asemenea un număr mare de opere din repertoriul clasic rus și altele cu subiect contemporan, interesante în concepție și realizare. Am făcut schimb de partituri muzicale și benzi de magnetofon.

La Leningrad, deși orașul era înflorit în zăpadă abundentă și prins mereu de ceață, Neva împietrită în sloiuri și ziua păgubită de către noaptea nordică în creștere maximă, am putut vedea totuși în cele cinci zile cît am rămas, frumoasa așezare modernă a lui Petru cel Mare, cu splendidele palate și monumente, cu podurile, insulele, parcurile și nesfîrșitele perspective, cu piețele largi și istoricele urme ale Marii Revoluții.

Am vizitat în cîteva zile la rînd, vestitul și impresionantul Ermitage și Muzeul Rus, am auzit concerte, am văzut spectacole și am regăsit la Uniunea Compozitorilor pe un vechi prieten, pe veselul și glumețul Soloviov Sedoi.

Întîlnirea cu compozitorii din Leningrad a fost un prilej de bucurie pentru muzica pe care am ascultat-o și prietenia pe care am simțit-o.

La întoarcere am zăbovit cîteva zile în Kievul minunat, legendara cetate de pe Nipru, cu care, în decursul istoriei noastre, am avut strînse legături politice și culturale. Străvechiul oraș care, încă din cea de a opta și a noua sută a erei noastre, strălucea între Orient și Occident, m-a impresionat în chip deosebit. Așezat pe văi și coline, își împarte cuprinsul între monumente istorice, clădiri vechi și noi și parcuri întinse. Deși l-am găsit fulguit într-un strat subțire de omăt, am rămas în închipuire cu euforia Kievului primăvăratic, înveșmîntat în tufele de liliac parfumat și candelabrele albe și roz ale castanilor în floare.

Compozitorii din Kiev — Meitus, Liatoșinski, Filipenko, Jukovski și toți ceilalți — ne-au primit cu multă căldură și prietenie. Am audiat multă muzică ucraineană cu ocazia concertelor organizate în cadrul celei de-a 12-a plenare a compozitorilor locali care avea loc în acest timp la Kiev.

Peste tot am întîlnit omul sovietic blînd, muncitor, serios, modest și prietenos.

Am văzut cum cetățenii din toate colțurile

Uniunii, din sudul înverzit al Armeniei, din ţinuturile însorite ale Turcmeniei, pînă la gheţurile polare şi pînă la Kamciatka la Oceanul cel Mare, participă în mod egal la munca, la lupta, la izbînzile şi bucuriile vieţii noi care înfloreşte pe toată această imensă întindere a suprafeţei pămîntului.

Am adus cu noi amintiri pe care nu le vom uita niciodată şi învăţăminte de mare preţ pentru muzica şi ţara noastră.

Intrebare: *Deoarece aţi contribuit prin muzica la cîteva filme romîneşti la dezvoltarea acestui gen nou în ţara noastră, v-am ruga să ne împărtăşiţi părerile dv asupra specificului său prin excelenţă programatic.*

Răspuns: Muzică de film scriu de multă vreme, de la primele începuturi ale îndeletnicirii mele cu compoziţia. Am scris muzică pentru filme documentare, pentru jurnale şi în ultima vreme, pentru şase filme artistice realizate de studiourile noastre.

Muzica de film are strînsă legătură cu muzica de teatru. Dragostea şi aplicarea pentru muzica de film le-am căpătat în urma unei lungi şi susţinute experienţe în domeniul muzicii de teatru. Mulţi ani în şir am lucrat la Teatrul Naţional ca şef de orchestră şi compozitor.

Conţinutul unei muzici de film izvorăşte din ideea centrală, din componentele şi episoadele desfăşurării dramatice. Forma se împlineşte după momentele şi necesităţile muzicale ale acţiunii. Stilul, expresia, culoarea muzicii de film se împletesc cu imaginea şi ritmul ei, cu aspectele diverse şi multiple pe care le oferă viaţa, oamenii, faptele, natura, lucrurile prinse în cadrul subiectului filmului.

O bună muzică de film se scrie nu numai cu talent şi meşteşug. In afară de aceste calităţi de la sine înţelese, se cere din partea compozitorului orientare justă şi un efort deosebit pentru aprofundarea ideilor, sentimentelor, ciocnirilor şi rezolvărilor pe care le conţine acţiunea. Acest proces prealabil în munca compozitorului trebuie să meargă la identificarea perfectă cu acţiunea; astfel, muzica va decurge în chip normal din acţiune, va rămîne legată indisolubil cu aceasta şi se va împlini cu toată forţa de expresie. Programul nu va ajunge o schemă rigidă, ci va reprezenta o sursă puternică de viaţă şi forme muzicale.

Nu trebuie subestimat pentru compozitorul de muzică de film acel meşteşug special, acea tehnică proprie acestui gen. Aceasta se dezvoltă în urma muncii şi experienţei.

In sensul celor spuse mai sus se impune o colaborare chiar de la început şi apoi permanentă pe parcurs, între toţi realizatorii unui film: autorul scenariului, regizorul, compozitorul, decoratorul şi actorii. O muzică lipită, placată la sfîrşit pe un film gata realizat şi montat, la care compozitorul n-a participat cu nimic pînă în acest moment, va avea toate şansele să devină o muzică superficială, fragmentată, fără forţă de expresie şi fără legătură vie cu acţiunea.

Tematica muzicală şi dezvoltarea ei logică are dreptul şi datoria să determine de la început, atunci cînd e cazul, unele aspecte ale construcţiei acţiunii filmului. Aceasta în folosul unei cît mai bune desfăşurări a întregului complex artistic. Muzica de film, scrisă cu gîndul să devină automat muzică de concert, iar muzica de concert care serveşte în mod simplist la ilustrarea de filme, reprezintă o artă care nu-şi găseşte locul, ca un om care nici nu se poate ţine pe picioare, dar nici nu ştie să se aşeze pe scaun.

Suitele cu muzică din film, destinate concertului, trebuie făcute cu atenţie şi ştiinţă, adică recompuse.

In ultima vreme un număr tot mai mare de compozitori încep să cunoască din ce în ce mai bine specificul muzicii şi muncii în domeniul filmului. Realizările recente o dovedesc. Cît mă priveşte, nu ştiu cît am reuşit să mă apropii în muzicile mele de film de aceste gînduri pe care le-am expus mai sus şi care îmi vin în urma experienţei de pînă acum.

Intrebare: *Ce ne-aţi putea spune despre problema caracterului popular în muzica simfonică şi de cameră?*

Răspuns: Pe aceste meleaguri pe care trăim astăzi, poporul a cîntat întotdeauna. Muzica nici nu începe, nici nu sfîrşeşte cu noi. De la primele pîlpîiri ale unei vieţi sociale organizate, poporul şi-a cîntat durerile şi bucuriile, şi-a cîntat lupta şi dorurile de libertate, şi-a potolit inima şi s-a îmbărbătat la acţiune.

Generaţiile de compozitori de astăzi sîntem numai o verigă în lanţul ascendent al muzicii pe care a plămădit-o poporul nostru şi cei mai dotaţi fii ai lui. Cu toţii sîntem numai o parte din marea mişcare muzicală a omenirii întregi.

Conştiinţa responsabilităţii noastre sociale în faţa poporului creşte pe măsură ce înţelegem mai adînc acest important rost al creatorului de a lega trecutul, tradiţia, moştenirea cu realitatea prezentă, cu realizarea complexului de idei, de sentimente, de frămîntări şi realizări ale prezentului pe care-l trăim şi cu aspiraţiile viitorului, a cărui dezvoltare normală vrem să o asigurăm.

Ridicarea conştiinţei artistice a creatorilor în anumite epoci nu e un fapt divers şi întîmplător.

Lupta contra curentelor dezagregante în artă, străine, dezlipite de viaţă, de conştiinţa şi aspiraţiile poporului, opuse năzuinţelor şi faptelor sale artistice, de asemenea nu e întîmplătoare şi fără raţiune. Asemenea atitudini conştiente n-au avut loc decît atunci cînd creatorii şi-au dat seama perfect de bine de rolul lor istoric, de măreţia luptei şi conştiinţei poporului, de comorile lui sufleteşti şi artistice care trebuie folosite, continuate şi dezvoltate pentru a fi astfel transmise viitorului şi lumii întregi. Aceasta nu s-a putut întîmpla decît atunci cînd a existat o platformă ideologică, capabilă de susţinere, fie că s-a rezemat uneori numai pe umerii unui număr restrîns de oameni.

O atitudine conştientă a creatorului alături de poporul său devine azi o realitate şi constituie cheia de boltă a crezului artistic, capătă amploarea unei datorii patriotice şi larg omeneşti.

Artistul mizantrop, în luptă cu oamenii normali şi faptele lor pozitive, duh mefistofelic, cinic, blazat, izolat, descompus şi îngîmfat, rămîne o amintire a trecutului.

Conştiinţa unei înalte misiuni a artistului ca exponent al poporului său prinde azi la noi din ce în ce mai puternic formele unei conştiinţe colective în care se angrenează toate talentele, toate generaţiile, toate temperamentele artistice, toate potenţele. Aceştia discută şi adîncesc împreună conţinutul, aprofundează ideile de bază care explică şi întregesc înţelesul lucrurilor, acumulează meşteşugul fără de care exprimarea nu poate să se realizeze, îmbogăţesc pe zi ce trece vocabularul — aşa cum poeţii şi scriitorii noştri au îmbogăţit necontenit limba noastră literară de la frînturile de limbă din tipăriturile lui Coresi, pînă la Mihail Sadoveanu — luptă pentru ridicarea maselor la un nivel din ce în ce mai înalt de înţelegere a muzicii, caută să facă cunoscută întregii lumi munca şi creaţia lor, se străduiesc să fie la înălţimea vremurilor şi să devină o garanţie pentru următori.

Această grupare a conştiinţelor şi forţelor este un rezultat al consolidării ideologice pe care se clădeşte azi viaţa în ţara noastră şi o necesitate a etapei de dezvoltare muzicală în care ne aflăm.

Fie că îi spune şcoală naţională, fie că i s-ar putea zice şi altfel, ea este o realitate vie care se cere consolidată şi dezvoltată, conştient şi cu dîrzenie.

Muzica scrisă sub acest semn are toate şansele evidente să devie din ce în ce tot mai puternic un bun al poporului şi apoi un bun al omenirii întregi, iar compozitorul un luptător conştient pentru bine şi progres, alături de toţi fiii mari ai patriei şi omenirii.

În muzica simfonică şi de cameră, fie ea cu program sau fără program, caracterul popular va izvorî întotdeauna din identificarea conştientă a compozitorului cu tradiţiile progresiste, viaţa actuală şi idealurile poporului din care face parte, precum şi din exprimarea conţinutului în graiul muzical al acestuia.

Progresul în artă şi situarea pe poziţii de avangardă a creatorului, ţine, în afară de aceasta şi de meşteşugul superior graţie căruia artistul poate să reflecte realitatea în forme valabile, la o înălţime care continuă şi dezvoltă cu cinste moştenirea clasică a marilor creatori. Sub această complexă înfăţişare, creatorul va fi veşnic prezent în fruntea maselor, va fi expresia celor mai înalte aspiraţii ale ei şi va rămîne legat indisolubil cu poporul său.

Poziţia de pe care ni se cade să ne exprimăm azi în muzică poate fi şi trebuie să fie, ca şi a marilor clasici ai muzicii, o poziţie clară, exprimată la un nivel înalt.

Aş vrea să adîncesc mai mult această discuţie, însă spaţiul nu-mi permite. Şi-apoi, înainte de a termina, aş vrea să spun cîteva cuvinte şi despre problema accesibilităţii, ca una care ţine de răspunsul pe care-l datorez întrebării dv.

De multe ori se subestimează puterea de înţelegere şi apreciere a poporului şi atunci, conştient sau inconştient, direct sau indirect, se iau drept criterii de accesibilitate simplismul şi codismul. Alteori, cînd problemele de conţinut, de formă şi de măiestrie nu pot fi atacate la înălţime cu mijloace noi, personale şi îndrăzneţe se făuresc estetici ad hoc, se caută să se acopere lipsurile personale printr-o confuzie.

A dezvolta cu mijloace superioare şi cu personalitate muzica populară în creaţia cultă, nu înseamnă o poziţie de superioritate faţă de popor. Excluzînd poziţia de superioritate goală, îngîmfată, gratuită, falsă, faţă de popor şi muzica sa, despre care nici nu poate fi vorba, un compozitor trebuie să adopte net poziţia de a trata de la un nivel înalt de concepţie, de expresie şi cu mijloacele de măiestrie înaltă, cu îndrăzneală şi cu personalitate creatoare ceea ce poporul îi oferă ca material de inspiraţie şi ca punct de plecare.

Marele nostru înaintaş George Enescu ne-o dovedeşte din plin în Poema romînă, în Rapsodiile sale, în Sonata a III-a şi în ultimele lucrări în care este notoriu efortul său continuu de a deveni din ce în ce mai personal, mai îndrăzneţ în creaţie, pornind de la muzica poporului său. Şi apoi să nu uităm de la ce nivel artistic atacă Enescu în Poema romînă şi în Rapsodii problema prelucrării folclorului! A fi deci urmaşul lui Enescu în muzica romînească de azi înseamnă a-i continua cu succes efortul, a te strădui să devii un compozitor de concepţie superioară, să dezvolţi cu forţă creatoare şi cu meşteşug înalt moştenirea lui.

Dezvoltarea celulei populare la un nivel superior de concepţie şi de tehnică muzicală pe planuri variate şi de către personalităţi muzicale deosebite, este un deziderat al şcolii noastre naţionale care nu admite regresul, şablonul şi rămînerea pe loc. Numai în acest fel muzica noastră va pătrunde în lumea întreagă. Numai astfel oamenii din popor vor vedea în artist un spirit deosebit, un exponent ridicat al năzuinţelor lor, un om necesar, care ştie să vorbească cît se poate mai bine în numele lor.

Poporul nu se mulţumeşte să i se întoarcă aidoma, în schimb însă sub semnătura de compozitor, creaţia sa. El nu vrea să i se dea să înghită sub formă de sosuri simpliste, ceea ce el ştie să gătească mult mai bine.

Cînd vorbim despre accesibilitate trebuie să vorbim şi despre publicul auditor pentru care trebuie să se facă eforturi permanente, conştiente şi susţinute, ca să fie ridicat la o cît mai înaltă treaptă de înţelegere şi apreciere a artei muzicale. Şi aici vine la rînd problema educaţiei muzicale a maselor. Trebuie organizat şi extins învăţămîntul muzical în educaţia tineretului, trebuie luptat pentru dezvoltarea simţului muzical înnăscut al poporului nostru. In acest sens se dovedeşte foarte înţeleaptă munca de stimulare şi îndrumare a vieţii muzicale a maselor pe care o duce Ministerul Culturii prin Casa de Creaţie Populară şi căminele culturale şi echipele artistice sindicale. Trebuie extinse concertele populare, educaţia muzicală prin radio, prin tipărituri, prin conferinţe.

Concursurile, întrecerile, atenţia depusă pentru talentele descoperite în popor sînt un mijloc puternic de a întreţine vie flacăra frumosului şi dragostea de muzică în păturile largi. A cultiva o bună muzică uşoară şi de masă şi din toate genurile muzicale înseamnă a pregăti pentru poporul nostru calea spre înţelegerea muzicii înalte, care, după năzuinţele noastre ale tuturora, trebuie să fie cît mai înaltă, cît mai puternică, aşa cum a fost în vremea ei creaţia lui Bach, Mozart, a lui Haydn, a lui Beethoven, Ceaikovski, Wagner, Musorgski şi a celorlalţi mari compozitori ai omenirii. Toate eforturile care se depun azi pentru luminarea poporului, pentru alfabetizarea tuturor celor uitaţi odinioară, pentru un nivel de trai mai bun, pentru pătrunderea culturii cît mai adînc în popor, sînt garanţia ridicării vertiginoase a maselor. Cerinţele maselor şi nivelul lor de cunoaştere, de înţelegere şi de apreciere creşte pe zi ce trece. Artistul progresist trebuie să stea în permanenţă treaz pentru a putea fi mereu în fruntea masei, exponent al ei, luptător conştient al năzuinţelor ei înalte. Să nu pierdem nici o clipă din vedere acest lucru.

Intrebare: *Cum priviţi problema varietăţii stilurilor, formelor şi genurilor muzicale în cadrul metodei realismului socialist?*

Răspuns: Viaţa în general şi în special viaţa omului de azi, are multiple şi variate aspecte. Ideile, sentimentele, frămîntările sufleteşti, durerile şi bucuriile au un ambitus enorm de desfăşurare. Natura, lucrurile şi fenomenele exterioare obiective, răsfrîngîndu-se în sufletul omenesc, provoacă stări sufleteşti multiple.

Personalitatea artistului ca om dotat cu sensibilitate emotivă excepţională, filtrează şi dă formele de exprimare cele mai variate vieţii şi realităţii pe care o reflectă în opera sa.

Mijloacele de expresie artistică dau posibilităţi imense de exteriorizare a stărilor sufleteşti născute din participarea activă la viaţa şi fenomenele înconjurătoare. Intr-un cuvînt, realitatea, filtrată prin personalitatea creatoare a artistului şi reflectată în opera de artă, oferă acestuia aspectele cele mai variate. Acest lucru se înfăţişează în muzică prin diferitele stiluri, forme şi genuri muzicale.

Varietatea şi contrastele, dinamismul şi mişcarea reprezintă principiul vieţii, iar arta este oglinda vieţii. Sub acest aspect se prezintă viaţa, iar toate atributele vieţii devin şi atribute ale artei. O artă realistă este acea artă care reprezintă viaţa în forma ei cea mai deplină, cea mai adîncă, cea mai închegată şi care se bazează tocmai pe această bogăţie de aspecte şi pe aceste multiple şi variate forme de exprimare. Contribuţia fiecărui artist creator cu personalitatea sa ca şi contribuţia fiecărui popor cu specificul său artistic la tezaurul universal, constituie de asemenea un principiu de bază al artei realiste. Ingustarea cîmpului de inspiraţie duce inevitabil la îngustarea concepţiei de creaţie şi cu aceasta la sărăcia, la anchilozarea, la paralizarea artei. Alinierea în monom a creatorilor înseamnă de asemenea penurie, şablon, înţepenire, inerţie artistică.

Sub aceste aspecte triste, mohorîte, arta devine inutilă, falsă, bolnavă şi descompusă. Nu mai poate constitui o pildă a vieţii. Dezvoltarea personalităţilor noastre muzicale pe planuri diferite şi îmbogăţirea tezaurului muzicii noastre cu genuri şi forme noi este un principiu esenţial al şcolii romîneşti de compoziţie. Şablonul, convenţionalul, copia, imitaţia, defecte care pîndesc arta la începuturile de consolidare ale şcolilor şi curentelor, reprezintă la noi o fază depăşită. Muzica noastră se afirmă azi cu forţă şi prin personalităţile cele mai variate. Cîtă deosebire este bunăoară între temperamentele şi personalităţile creatoare ale compozitorilor noştri de frunte. Să ne gîndim la deosebirile dintre muzica lui Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman, Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, Leon Klepper. Şi toţi merg, fără îndoială, pe făgaşul unei împliniri fireşti a muzicii romîneşti, în sensul celor exprimate pînă aici.

Cîtă bogăţie de genuri şi forme muzicale cuprinde creaţia noastră muzicală populară! Ce bogăţie de simţire şi forme de expresie găsim în acest nesecat tezaur al poporului nostru! Strîns legată cu această muzică, creaţia compozitorilor noştri dovedeşte din plin bogăţia stilurilor, a formelor, a genurilor: de la formele genului uşor şi de dans, la formele corale şi de masă, de la prelucrările simple de folclor, pînă la creaţia mare simfonică, cîmpul muzicii noastre se amplifică pe zi ce trece. Formele muzicale de expresie se adîncesc şi se conturează. Drumul urcă sigur spre o muzică mare şi bogată în personalităţi creatoare.

Intrebare: *In calitate de secretar al Uniunii Compozitorilor, cum vedeţi dv dezvoltarea muzicii şi planurilor de creaţie ale Uniunii Compozitorilor în lumina documentelor celui de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn?*

Răspuns: Intrebarea de faţă comportă un răspuns dezvoltat şi adîncit pe care spaţiul nu-mi dă posibilitatea să-l prezint pe deplin. Pentru acest răspuns trebuie să consacraţi o emisie specială.

In Uniunea noastră am început şi continuăm studierea şi adîncirea acestor probleme pe care le coroborăm cu experienţa pe care am dobîndit-o pînă în prezent în munca noastră de creaţie şi de conducere, precum şi cu învăţămintele pe care le-am acumulat cu prilejul vizitei despre care v-am vorbit mai sus, cînd am putut să luăm contact nemijlocit cu creaţia, problemele şi compozitorii sovietici. E bine să se ştie şi cred că este locul s-o spun, că hotărîrile şi atitudinile conducerii Uniunii se iau întotdeauna în urma unei discuţii colective în care pe zi ce trece angrenăm un număr din ce în ce mai mare de compozitori şi muzicologi şi unde dezbaterea problemelor începe să prindă din ce în ce tot mai multă forţă şi competenţă.

O bună parte din răspunsul la această întrebare se cuprinde în cele afirmate mai sus cu privire la caracterul popular al muzicii noastre şi la aspectele variate de conţinut şi formă ale artei realiste.

Documentele celui de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn deschid pentru creaţia noastră muzicală perspective de creştere şi de orientare precise în direcţia unei arte cu adevărat realiste. În cadrul acestei arte realiste se va putea dezvolta în toată deplinătatea ei personalitatea creatorului şi gîndirea sa artistică. Aceasta nemaifiind limitată la probleme mărunte şi individuale, va căpăta un cîmp de acţiune tot mai bogat, un orizont tot mai larg. Nu se poate imagina o asemenea desfăşurare a artei noastre muzicale fără ca prin ea să nu trezim şi să menţinem în sufletul poporului nostru dragostea fierbinte pentru patrie, pentru trecutul ei glorios, pentru lupta poporului şi tradiţiile lui înaintate, pentru oamenii care au trudit pe acest pămînt scump şi trudesc şi astăzi pentru clădirea unei vieţi şi societăţi noi, pentru binele poporului nostru.

Recunoaşterea eforturilor pozitive şi realizărilor noastre valoroase de pînă acum în domeniul artelor, ne dau satisfacţia pe care o încearcă muncitorul care vede că lucrul mîinilor sale este folositor celorlalţi, care constată că munca sa nu este zadarnică. Totodată, aceasta confirmă rolul social şi importanţa care se acordă artistului creator sau interpret în noua orînduire socială din ţara noastră şi împreună cu acestea răspunderea care apasă pe umerii lui în faţa poporului. Atenţia care se îndreaptă asupra noastră ne întăreşte conştiinţa, ne dă imbold şi forţe noi pentru împlinirea misiunii pe care ne-am ales-o. In acest sens se orientează şi se cristalizează străduinţele noastre de a împlini o creaţie muzicală înaltă, legată de viaţa poporului nostru din trecut, de azi şi de mîine, în tot ce are ea mai luminos, mai înaintat şi mai puternic, crescută pe tradiţiile muzicale ale poporului nostru, pe tradiţiile marilor clasici şi care să se ridice din ce în ce mai mult la forme de exprimare vii şi puternice şi la o înaltă măiestrie artistică.

Noi luptăm pentru o artă muzicală în care nu dorim prezenţa vechiului, a schematismului, a cenuşiului, a searbădului, a trivialităţii, a putredului şi morbidului, a trandafiriului sau întunericului. Cum am afirmat mai sus, noi luptăm dîrz pentru o muzică nouă, puternică şi bogată, pe care vrem să o punem în slujba poporului nostru, pe care vrem să o dăruim lumii întregi şi să o lăsăm cu cinste moştenire urmaşilor. Angrenarea tuturor forţelor creatoare în jurul acestei datorii, precum şi a Uniunii este preocuparea noastră importantă.

Bucuroşi întotdeauna cînd primim laude, sîntem şi vom fi gata oricînd să ne recunoaştem lipsurile, să primim sfaturile cinstite şi competente, să preţuim ajutorul dat muncii noastre, să depunem toate eforturile pentru limpezirea, adîncirea şi lărgirea orizonturilor creaţiei noastre muzicale, pentru a fi la înălţimea grijii şi a atenţiei pe care o simţim întotdeauna.

Problema conţinutului şi a formei în creaţia şcolilor muzicale naţionale

de ZENO VANCEA

maestru emerit al artei din R. P. R.
laureat al Premiului de Stat

Sub denumirea de școală națională în muzică se înțeleg îndeobște manifestările creatoare ale unui grup de compozitori care au trăit în aceeași vreme (sau ale unor grupuri de compozitori care s-au succedat) și care au urmărit să exprime gîndirea și simțirea națiunii căreia aparțineau, într-un limbaj muzical specific. Astfel, acești compozitori au fost preocupați atît de conținutul cît și de forma „națională" a creației lor.

Aproape fără excepție, școlile naționale s-au născut nu atît din anumite considerente estetice, cît datorită unor anumite concepții progresiste ale compozitorilor despre rolul politic și social al muzicii.

Ele se ivesc în diferite țări în cursul veacului al XIX-lea — unele mai devreme, altele mai tîrziu — în sînul acelor națiuni care pînă atunci, din anumite cauze istorice, n-au participat de loc sau foarte puțin, ori — ca în cazul cehilor, spaniolilor, polonezilor — fără un aport specific la dezvoltarea generală a artei muzicale din Europa. Ivirea și înflorirea lor coincide cu mișcările politico-sociale din țările respective, care apar fie sub forma unor lupte de eliberare națională (ca în Polonia, Boemia, Ungaria), fie sub forma unor lupte cu caracter mai mult social, pentru eliberarea maselor subjugate și exploatate (ca de exemplu în Rusia). Situîndu-se pe poziții înaintate, identificîndu-se cu aspirațiile celor mulți pentru libertate și progres, compozitorii aparținînd școlilor naționale au îmbrățișat creația populară, pentru a exprima un conținut patriotic, progresist, într-un limbaj apropiat maselor populare. Astfel, forma națională este inseparabil legată de conținut, acesta fiind determinat de ideologia înaintată împărtășită de compozitori.

În mod firesc, condițiile de dezvoltare ale școlilor naționale nu au fost egale; unele școli apar mai devreme, altele mai tîrziu. Trebuie să ne ferim însă a crede că aceste școli naționale reprezintă prima manifestare componistică în istoria muzicii țărilor respective; apariția lor a fost precedată de o considerabilă fază pregătitoare. Astfel, apariția lui Glinka, Dargomîjski și a grupului „celor cinci" a fost pregătită de cîteva generații anterioare de compozitori (romanța de salon era reprezentată prin Alabiev, Varlamov; creația de operă prin frații Titov, Fomin etc.). La rîndul ei, întreagă această fază pregătitoare a școlii naționale ruse a fost precedată de o vie activitate muzicală a trupelor italiene de operă [1]).

Rezultatul acestei dezvoltări a muzicii ruse pînă la Glinka, a fost însușirea unor experiențe destul de bogate în privința folosirii cîntecului popular rus în formele muzicale create în decursul timpului, o dată cu dezvoltarea generală a muzicii universale. „Părintele muzicii ruse", Glinka, este primul mare compozitor rus dar cronologic nu este primul compozitor rus, avînd, după cum am văzut, un număr considerabil de precursori. Marea sa însemnătate pentru muzica rusă, rezidă în faptul de a fi întrebuințat cel dintîi în mod consecvent pe o scară largă, ca un principiu director în creația sa, elementele provenite din cultura muzicală populară în forme simfonice și dramatice de amploare, făcînd astfel o sinteză creatoare între elementul autohton rus și rezultatele dezvoltării generale ale muzicii universale. După el, „cei cinci" au mers și mai departe pe calea „rusificării" limbajului muzical. Căci dacă în muzica lui Glinka, în unele din melodiile sale de operă, mai există încă elemente italiene sau, mai bine zis, melodii ruse italienizate, la urmașii săi aceste influențe dispar cu totul. Rimski-Korsakov, mare inovator armonic, creează — sub înrîurirea structurii specifice a cîntecului popular rus — un limbaj armonic nou, cu un colorit național, reprezentînd astfel o cucerire care de acum înainte intră ca un element definitiv statornicit în patrimoniul culturii ruse. Musorgski merge pe acest drum și mai departe. Inovațiile sale în domeniul armoniei nu-și exercită influența lor numai în cadrul muzicii ruse, ci au o influență însemnată asupra unor compozitori aparținînd altor culturi muzicale, de pildă: Debussy.

De aceea, dezvoltarea ulterioară a muzicii ruse nu se rezumă la continuarea inițiativelor de a dezvolta numai un stil melodic specific rus (izvorît din creația populară), ci are și un aspect de permanentă îmbogățire și a laturii armonice cu un colorit specific național, ca de exemplu în creația lui Rahmaninov, Skriabin, Prokofiev, Miaskovski etc. Acest limbaj armonic specific este o creație a școlii ruse, izvorît din simțirea muzicală rusă, deși la compozitorii amintiți mai sus nu mai are o legătură directă cu muzica populară; ei dezvoltă rezultatele obținute în acest domeniu de compozitorii care

---

1) Nu poate fi uitat nici faptul că mulți dintre compozitorii care preced pe Glinka, au studiat și au activat în Italia, scriind ei înșiși opere pe text italian, ca de exemplu M. Berezovski.

l-au precedat. Dacă la Glinka, Korsakov, Musorgski, stilul armonic este încă în strînsă legătură cu creaţia populară, compozitorii de mai tîrziu nu mai trebuiau s-o derive de fiecare dată din creaţia populară, ci ei se puteau sprijini direct pe rezultatele obţinute de compozitorii de profesie, care au creat un limbaj armonic specific pe baza muzicii populare.

Nici Smetana şi nici Dvorak, figurile cele mai reprezentative ale muzicii naţionale cehe, nu sînt în ordine cronologică primii compozitori cehi. Muzica cehă are un trecut secular şi din cauza poziţiei geografice a ţării, din cauza îndelungatei ei dependenţe politice de imperiul habsburgic, în dezvoltarea muzicii profesionale a acestei ţări s-au încrucişat elementele cele mai diverse 2). Acelaşi lucru este valabil şi pentru muzica poloneză 3).

Muzica profesională cehă ajunsese deja la o mare înflorire, cînd pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, Skroup, Skuhersky, Krizkovski şi alţii, sub influenţa mişcărilor politice care urmăresc realizarea independenţei, introduc în muzică elemente populare, (operetă, operă şi muzica de cor), pregătind astfel apariţia lui Smetana şi Dvorak. Creaţia acestor doi compozitori este precedată deci de o lungă dezvoltare anterioară şi se prezintă ca o sinteză a elementelor populare cehe cu acele provenite din alte culturi.

Situaţia este identică şi în cazul celorlalte şcoli naţionale din secolul al XIX-lea — spaniolă, scandinavă, maghiară — care au fost precedate fiecare de o fază pregătitoare de o durată mai lungă sau mai scurtă, în care elementul popular se afirmă treptat şi încet. Numai muzica profesională romînească face oarecum o excepţie, fiindcă primele manifestări componistice sînt în acelaşi timp şi primele manifestări de limbaj naţional.

Ca o concluzie la cele expuse pînă aci, se poate afirma că şcolile naţionale din veacul trecut au avut la baza lor, fără excepţie, o ideologie comună, care i-a unit pe compozitori într-o mişcare muzicală comună, cu aceleaşi ţeluri politice şi sociale, determinînd astfel şi o orientare comună spre creaţia populară şi un limbaj muzical purtînd specificul naţiunii respective.

Această concluzie este valabilă şi pentru şcolile naţionale născute în secolul al XX-lea.

Există totuşi diferenţe importante atît în ceea ce priveşte conţinutul ideologic, cît şi concepţia estetică şi raportul faţă de creaţia populară insăşi.

După cum limitate erau înseşi ţelurile politico-sociale ale burgheziei în lupta ei împotriva clasei feudale, limitat era şi caracterul popular al mişcării culturale promovată de burghezie şi astfel şi aceea a ţărilor în care s-au născut aceste şcoli naţionale de care vorbim. Doar singură mişcarea muzicală din Rusia, iniţiată de Glinka şi continuată de grupul „celor cinci", oglindind aspiraţiile intelectualităţii progresiste ruse pentru eliberarea maselor ţărăneşti, a avut o legătură cu totul strînsă cu creaţia populară. De aceea a spus cu atîta convingere Musorgski, într-o scrisoare a sa: „Vreau să întruchipez poporul: dorm şi-l văd, mănînc şi mă gîndesc la el, beau şi-l visez, pe el singur, întreg, mare, fără spoială, fără zorzoane". Această atracţie spre masele populare, dorinţa de a zugrăvi viaţa lor, atît de caracteristică mai ales pentru Musorgski, nu capătă o asemenea forţă la nici un compozitor aparţinînd altor şcoli naţionale din veacul trecut.

De aceea, nici influenţa creaţiei populare nu putea fi atît de puternică în creaţia altor şcoli naţionale, specificul ei nu putea fi oglindit cu atîta autenticitate în muzica profesională naţională din această epocă.

De aceea, compozitorii aparţinînd celorlalte şcoli naţionale din trecut — cehi, spanioli, scandinavi, polonezi, romîni — nu au pătruns pînă la autentica sursă a creaţiei populare, ci s-au mulţumit a se inspira din acea parte a creaţiei populare care le era mai aproape, anume creaţia populară orăşenească, în bună parte creaţie a unor muzicieni de profesie şi devenită populară prin răspîndirea ei în masa locuitorilor din oraşe. De aceea Bartók, în caracterizarea sa făcută şcolilor naţionale din trecut, putea spune pe drept cuvînt:

„In acea epocă (sec. al 19-lea n. n.) nu se făcea de loc distincţie între muzica cultă în stil popular şi muzica ţărănească propriu-zisă.

Fiecare compozitor s-a inspirat mai mult din aceea dintre cele două surse care i-a fost mai la îndemînă.

Nici nu ar mai trebui să spun că pe atunci cea mai la îndemînă a fost muzica cultă în stil popular. Căci în acea vreme etnografia, folclorul, erau abia în faza lor embrionară şi nu prea exista un interes pentru cultura ţărănească.

O altă deosebire între situaţia actuală şi cea din secolul al XIX-lea constă în faptul că pe a-

---

2) In timpul domniei casei de Luxemburg, Praga a devenit un centru de mare cultură. Sub influenţa activităţii marelui polifonist francez Guillaume de Machaut, încă în secolul al XIV-lea se naşte o cultură muzicală cehă care nu-şi are rădăcinile ei în muzica populară. In sec. al XV-lea, influenţa muzicii niederlandeze este exercitată prin Heinrich Isac, iar meşterii cehi din sec. al XVI-lea, ca Harant, Tarnavski, nu se deosebesc prin nici o trăsătură specific naţională de creaţia meşterilor niederlandezi şi germani, care sînt atraşi la Praga de strălucirea curţii împăratului Rudolf de Habsburg. Deşi în urma mişcărilor naţionale ale husistismului, muzica populară devine un element de luptă împotriva dominaţiei străine, ea nu-şi poate exercita influenţa în creaţia profesională. Compozitorii cehi de mai tîrziu nu numai că nu ajung la dezvoltarea unui stil naţional, dar din contră, joacă un rol însemnat în dezvoltarea muzicii din Germania. Un asemenea rol l-au jucat de pildă Stamitz şi familia Benda, în dezvoltarea muzicii austriace premergătoare clasicilor vienezi. Este suficient să amintim aici nume ca Panitzki, Kozeluh, Jirowetz, care pregătesc oarecum stilul lui Haydn şi Mozart.

3) Intr-adevăr, Chopin şi Moniuszko nu au fost primii compozitori polonezi care s-au inspirat din muzica populară. In partea a doua a secolului al XVIII-lea, Mathias Kamienovski, a folosit în operele sale în mod amplu elemente populare, procedeu imitat de o serie de compozitori de origine cehă şi germană care activau pe vremea aceea în Polonia. Dar muzica profesională poloneză este mult mai veche, ea datează încă din veacul al XV-lea, epocă în care a luat naştere o artă polifonică vocală sintetizînd influenţe italiene, niederlandeze, franceze şi germane. In secolul al XVI-lea, pe lîngă înflorirea polifoniei vocale, ia o amplă dezvoltare şi muzica instrumentală, care în acest secol are mai mult caracter polifonic, în timp ce în secolul al XVII-lea capătă o structură mai mult monodică. In epoca aceasta, în creaţia profesională poloneză pătrund elemente din muzica populară.

tunci influența muzicii populare se manifesta mai mult sub aspectul elementelor exterioare, limitîndu-se la preluări de motive, ritmuri, ornamente exterioare.

Aprofundarea în mod conștient și exclusiv a muzicii populare, a fost rezervată pentru începutul secolului al XX-lea.

Dintre muzicienii celei de-a doua jumătăți a secolului trecut, Musorgski este singurul compozitor care s-a lăsat cu totul și în mod exclusiv sub influența muzicii țărănești, depășindu-și prin aceasta epoca, după cum se obișnuiește să se spună. Celorlalți compozitori din secolul al XX-lea cu pretenții de exponenți ai națiunilor lor, cu puține excepții, se pare că le-a dat un impuls suficient muzica cultă în stil popular a țărilor din vest și nord".

Cele spuse de Bartók necesită însă un mic corectiv: compozitorii școlilor naționale nu s-au limitat la muzica populară orășenească, fiindcă etnografia în general și folclorul în special erau încă slab dezvoltate ca științe, ci fiindcă în general burghezia nu le acorda atenția cuvenită, neavînd nici un interes politic de a promova cultura maselor exploatate. Numai compozitorii ruși împărtășeau pe vremea aceea credința că apariția în artă a poporului constituie un semn prevestitor al afirmării sale puternice și pe arena politică.

Credința aceasta a compozitorilor clasici ruși este una din caracteristicile principale ale școlilor naționale care au apărut la începutul veacului nostru. De aici izvorăște și caracterul mai autentic popular al acestor școli, dorința nu numai de a culege și de a nota cît mai riguros exact melodiile populare, dar de a cunoaște cît mai temeinic și mediul din care izvorăște, și oamenii care o creează. Nici Janacek, nici Bartók și Kodály și nici Kiriac nu au așteptat ca munca de culegere să fie făcută de alții, ci au făcut-o ei înșiși, căutînd să cunoască cît mai bine viața, obiceiurile, necazurile și bucuriile celor care au creat aceste nestemate muzicale. Și este foarte caracteristică pentru atitudinea compozitorilor, convingerea lui Bartók despre necesitatea studierii la fața locului a muzicii populare.

Cum s-a amintit, orientarea spre creația populară a compozitorilor aparținînd școlilor naționale de astăzi, izvorăște dintr-o concepție estetică strîns legată de ideologia progresistă a reprezentanților ei; în privința aceasta pot fi aduse nenumărate citate concludente. Vom lua la întîmplare cîteva fraze dintr-un articol al lui Kodály, reprezentînd crezul său despre rolul artistului de astăzi: „Artistul trebuie să fie pătruns de sentimentul că el face parte din mase, el trebuie să simtă că talentul său îl obligă să exprime sentimentele acestora. Este necesar să înțeleagă că înălțîndu-se din mijlocul poporului său, el trebuie să rămînă o parte din forța creatoare a acestuia, trebuie să fie muzicianul contemporaneității, profetul și cîntărețul țelurilor, visurilor, frămîntărilor poporului său".

Într-un articol omagial cu ocazia celei de-a 70-a aniversări a lui Kodály, compozitorii sovietici Hrennikov, Șaporin și Molceanov au făcut următoarea caracterizare a compozitorului sărbătorit: „adevărat patriot plin de entuziasm, el și-a consacrat viața sa întreagă poporului și dezvoltării unei *veritabile culturi naționale*".

În mod firesc, tendința lui Kodály de a crea o adevărată cultură muzicală națională se manifestă nu numai sub aspectul unui limbaj muzical cult maghiar izvorît din creația populară, ci și sub aspectul conținutului. De aceea, pe lîngă frumusețile peisajului maghiar exprimate în tabloul simfonic „Seara de vară", sau în unele coruri, el întruchipează în muzica sa, figura țăranului maghiar, ca de exemplu în opera comică „Háry János", în baladele sale pentru voce și pian; în corurile sale cîntă trecutul zbuciumat al națiunii maghiare (ca de exemplu în „Psalmus Hungaricus", al cărui conținut emoțional nu este numai exprimarea durerii cauzate de suferințele din trecut și a nădejdii personale în viitorul națiunii maghiare, ci ale unei națiuni întregi). În opera-cantată „Șezătoare secuiască", compozitorul prezintă unele aspecte ale vieții țărănești.

În creația lui Bartok, imagini de la țară, figuri din lumea satelor, joacă un rol de asemenea foarte mare. Am putea cita zeci de lucrări de pian, corale și cîteva de orchestră, care dovedesc dragostea lui Bartók pentru omul simplu de la țară, despre care spunea că „nu cunoaște ura de rasă".

Janacek, a cărui importanță rezidă îndeosebi în lucrările sale dramatice, zugrăvește în creația sa figuri umane și soarta tragică a acestora, provocată de inegalitățile sociale. Corurile sale zugrăvesc cîte o întîmplare dramatică din viața poporului, iar Sonata sa pentru pian s-a născut sub impresia puternică a mișcărilor muncitorești din 1907.

Compozitorul spaniol De Falla nu-și însușește limbajul muzical popular numai pentru a cînta cu un mai autentic iz spaniol decît predecesorii săi Pedrell, Albeniz, Granados, ci pentru a reda cu o mai mare autenticitate freamătul vieții spaniole.

Creația lui George Enescu — venind „din inimă pentru a merge la inimă", cu scopul de a contribui la mersul înainte „spre mai bine" — zugrăvește simțirile trezite de peisajul romînesc, (Suita sătească), bucuriile, durerile oamenilor simpli (Poema, Rapsodiile), anumite tipuri de la țară. Muzica sa este expresia marii sale dragoste pentru patrie, pentru omul simplu din popor. Dar acest interes pentru viața țărănească a compozitorului, nu trebuie văzut ca un *aspect „semănătorist"* al creației sale, care se mărginește la unele laturi mai mult sau mai puțin idilice, descriptive. Exprimîndu-se într-un stil izvorît din creația populară, toți acești compozitori au reflectat în creația lor, întregul complex de aspecte adeseori contradictorii ale societății din timpul lor.

După cum s-a arătat, printre deosebirile existente între școlile naționale vechi și cele noi — pe lîngă aceea a unui conținut ideologic deosebit, reflectînd problemele politico-sociale specifice timpului în care ele apar și se dezvoltă — este și aceea privitoare la raportul compozitorului față de creația populară.

Pe lîngă faptul de a se fi inspirat mai mult din muzica populară orășenească, compozitorii din școlile naționale din trecut au evitat în general citatele (pe care le-au folosit aproape exclusiv numai în operele lor dramatice, unde cerințele unei cît mai veridice caracterizări de mediu sau personaj impuneau în mod excepțional asemenea citate). Ei se mulțumeau, în general, ca temele lucrărilor lor simfonice, ca melodiile operelor lor să creeze o anumită atmosferă apropiată de aceea a cîntecului popular. După cum s-a arătat, această atitudine — caracteristică mai ales pentru Smetana și Dvorak, Pedrell, Albeniz și Granados, pentru Grieg și Sibelius — își are rădăcinile în caracterul limitat al orientării spre popor și creația sa, specific burgheziei din această epocă.

Școlile naționale noi urmăresc o legătură mult mai strînsă cu creația populară, o autenticitate mult mai mare a caracterului popular, tendință care izvorăște în primul rînd din motive ideologice, din umanismul compozitorilor, din atașamentul lor față de cauza maselor populare. Dar, fără îndoială, această „autenticitate" a fost determinată și de cauze de ordin muzical. Nu este întîmplător faptul că aceste școli naționale au luat un avînt atît de mare în spațiul geografic al sud-estului european. Muzica populară autentic țărănească a țărilor din această parte a Europei oferă principii noi de realizare artistică, posibilități noi de îmbogățire a mijloacelor de exprimare muzicală, posibilități care îngăduie nu numai eliberarea de sub înrîurirea dezpersonalizatoare a muzicii occidentale, ci reprezintă o infuziune de sînge proaspăt în organismul muzical îmbătrînit al Europei, un drum nou în muzică, în care noi mijloace de expresie sînt puse în serviciul exprimării unui conținut nou de idei și sentimente.

Totalitatea mijloacelor de exprimare muzicală formează stilul. Schimbările de stil care au intervenit în decursul îndelungatei dezvoltări a muzicii europene, s-au produs ori de cîte ori — în urma unui conținut nou de viață — se schimbă conținutul artei, ca o reflectare a realității, a schimbărilor intervenite în viața societății. Istoria muzicii ne dovedește că *pentru exprimarea unui nou conținut nu au fost niciodată suficiente mijloacele de exprimare ale unei epoci anterioare* și că acestea, fie că au fost transformate, fie că au fost îmbogățite cu noi mijloace; un stil nou a fost caracterizat întotdeauna printr-un nou raport de forțe între mijloacele vechi de exprimare și cele noi.

Desigur, nu există un stil nou care să nu conțină elemente vechi, după cum în stilurile care se succed apar întotdeauna germenii unui stil sau stiluri viitoare. De aceea, a putut spune Vincent d'Indy că din punct de vedere stilistic, orice compozitor este fiul altui compozitor care l-a precedat.

În ultima perioadă de creație a lui Beethoven se găsesc o serie de elemente de stil care sînt apoi dezvoltate de compozitorii care urmează. În limbajul armonic al Ariettei din ultima Sonată de pian a lui Beethoven, găsim germenii întregii dezvoltări viitoare a limbajului armonic, pînă la „Tristan" a lui Wagner.

Noul stil de muzică cultă creat pe baza folclorului țărănesc morav de Janacek, cel spaniol creat de De Falla, cel maghiar de Kodály și Bartók, inspirat din muzica populară a naționalităților din fosta Ungarie, deși reprezintă continuarea ideii de a face să pătrundă în creația cultă spiritul muzicii populare, nu reprezintă în același timp și continuarea acelorași baze stilistice. Dimpotrivă, este o reacțiune împotriva vechilor baze stilistice, a vechilor concepte estetice ale școlilor naționale anterioare, care urmăresc o sinteză a elementelor muzicale naționale cu cele occidentale, mai ales încercarea unei sinteze — sau mai bine zis încercarea unui compromis — între melosul popular național și armonia occidentală. Această tendință caracterizează în primul rînd creația compozitorilor romîni din veacul trecut. Incontestabil, asemenea sinteze nu sînt străine nici școlilor naționale noi, folosindu-se de exemplu de sistemul armonic al lui Debussy, în valorificarea acelor elemente melodice populare, care prin structura lor modală sînt refractare unei tratări armonice conform sistemului armonic clasic. Kodály și Bartók au subliniat în repetate rînduri cît datorează ei muzicii lui Debussy în lupta lor de eliberare de sub tirania sistemului armonic occidental.

Am arătat mai înainte care a fost atitudinea vechilor școli naționale față de citate; neurmărind maximum de autenticitate, ei evitau în general citatele. Întrebuințarea frecventă a citatelor din muzica populară este o metodă folosită mai mult de școlile noi. Dar metoda de citare a unor teme împrumutate din folclor diferă de la un compozitor la altul. In timp ce Janacek era un adversar înfocat al oricărui citat direct din muzica populară moravă, la De Falla citatele sînt destul de frecvente; la fel la Kodály; parte din lucrări, chiar din ultima perioadă de creație a sa, sînt clădite pe de-a-ntregul pe material folcloric.

Bartók nu cunoaște metoda citării din folclor. După ce devine un cunoscător temeinic al muzicii maghiare, romîne și slovace, compozitorul prelucrează un mare număr de melodii populare într-o înaltă formă artistică. Aceasta cu un scop multiplu: pe de o parte de a arăta lumii întregi, bogăția, noblețea, forța expresivă a creației populare, de a dărui iubitorilor de muzică de pretutindeni aceste nestemate într-un înalt cadru artistic, pe de altă parte și cu scopul personal de a adînci cît mai mult cunoașterea specificului popular în muzică, de a-și însuși principiile ei de bază, folosindu-le apoi în creația sa proprie. În opera muzicală a lui George Enescu, esența creației populare a lăsat de asemenea urme atît de adînci, încît aceasta într-o formă sau alta, joacă un rol de o deosebită importanță pînă la sfîrșitul vieții sale.

Analizînd formele de manifestare a influenței muzicii populare asupra creației acestor compozitori, vom constata că ele sînt multiple, cuprinzînd toate nuanțele acestei influențe, de la imitarea cîntecului popular pînă la transfigurarea cu totul personală a acestuia, creînd astfel un stil cu totul personal, dar care nu ar fi putut exista fără însușirea temeinică și asimilarea organică a folclorului, de către respectivii compozitori.

Cu această constatare atingem întrebarea pusă de mulți compozitori: care sînt limitele școlii naționale? Pînă unde poate merge un creator, cu transformarea și transfigurarea substanței muzicale populare fără pericol de a deveni imitator al altor culturi muzicale?

Se poate răspunde — atît în lumina considerațiilor teoretice ale lui Bartók, cuprinse în memorabila conferință ținută în 1934 la sediul Societății Compozitorilor Romîni și mai ales în lumina creației sale cît și în lumina creației lui Enescu — că spațiul pe care-l oferă școala națională pentru afirmarea propriei personalități este nelimitat. Atitudinea unui compozitor față de creația populară se poate manifesta sub cele trei aspecte și anume: 1) prelucrarea de material folcloric în mod integral sau sub formă de citat; 2) imitarea melodiei populare; 3) transfigurarea creatoare a substanței muzicale populare.

Aruncînd o privire asupra școlilor naționale din secolul nostru și asupra creației reprezentanților ei cei mai de seamă, putem constata că unii dintre aceștia, ca de exemplu De Falla și Kodály, nu au depășit în creația lor, mai precis în stilul melodic pe care l-au folosit, modelul popular căutînd să imite în modul cel mai exact toate caracteristicile melodice și ritmice ale melodiei populare. Mai mult chiar, unele din lucrările lor cele mai importante ca de exemplu „Șapte cîntece spaniole" de De Falla, „Laske Tanze" de Janacek, „Dansurile din Galantha", „Dansurile de pe Mureș", singspielul „Háry János" și opera-cantată „Șezătoare secuiască" de Kodály, Rapsodiile de George Enescu, nu sînt altceva decît prelucrări la un înalt nivel artistic de melodii populare. Aceasta ne dovedește deci, că acești compozitori au creat pe bază de prelucrări, opere de universală circulație.

Astfel teoria unor muzicologi (și a unor compozitori ca de exemplu Schönberg) occidentali, că melodiile populare nu mai pot constitui azi un temei pentru crearea unor opere muzicale de valoare de deplină actualitate, este infirmată.

Dacă deci în acest sens nu poate fi vorba de o „limitare" a valorii artistice a creației școlilor naționale, există totuși un alt aspect al unei anumite limitări, și anume acel al limitării în timp a fazei folclorice, a fazei de absorbire a creației populare.

Cauzele acestei limitări numai la o anumită perioadă trebuiesc văzute atît în funcție de schimbările ideologice survenite între timp, cît și în funcție de schimbări în concepțiile estetice. Adversarii școlilor naționale afirmă că această limitare în timp se datorește înseși posibilităților limitate ale limbajului muzical folosit de școlile naționale, care — afirmă ei — reprezintă un fel de jargon muzical, mult mai puțin complex, mult mai puțin evoluat decît limbajul muzical universal, la a cărui dezvoltare au contribuit toate națiunile cu un vechi trecut muzical din Europa.

Acești adversari au mai susținut, de asemenea, că școala națională nu oferă o platformă stilistică destul de largă pentru a hrăni creația unui număr de compozitori din aceeași vreme, fără pericolul unei uniformizări prea mari a creației lor. Se poate răspunde, că în cazul utilizării de către un grup întreg de compozitori, a modelelor melodice și ritmice ale cîntecului popular, posibilitățile de armonizare, de tratare polifonică sînt suficient de largi pentru a îngădui diferențe de stil care sînt accentuate și de faptul că chiar în cazul folosirii aceluiași limbaj muzical, diferențele personale vor rezulta din conținutul deosebit, din substanța emoțională deosebită, determinată la rîndul ei de deosebirile temperamentale existente între compozitori. Exemplul muzicii ruse, al compozitorilor din grupul „celor cinci" dovedește cu prisosință acest adevăr. Dar o anumită limitare stilistică nu este numai apanajul școlilor naționale.

Istoria muzicii ne învață că în anumite epoci, stilul tuturor compozitorilor acelei epoci a fost atît de asemănător, încît compozitorii se deosebeau între ei doar prin forța expresivă a conținutului. Așa de pildă generațiile de compozitori aparținînd diferitelor etape ale polifoniei, abia pot fi deosebiți azi unii de alții. Se știe că stilul lui Bach nu se deosebește întru nimic de cel al antecesorilor și contemporanilor săi, ci Bach se deosebește de aceștia numai prin forța uriașă cu care, cu aceleași mijloace stilistice, a exprimat un conținut mai larg, și mai adînc, de sentimente. Trebuie să fii un eminent cunoscător al epocii în care a trăit Mozart, pentru a putea deosebi creația contemporanilor de aceea a lui Mozart, deosebită de aceea a altor compozitori din timpul său, doar prin valoarea expresivă, prin conținutul mult mai larg, mult mai adînc de sentimente.

Poate fi constatat însă un alt fenomen, care se desprinde din istoria muzicii, și anume, că generațiile succesive de compozitori aparținînd cutărei sau cutărei națiuni, *continuă, dar nu repetă* aidoma stilul antecesorilor, cu atît mai mult cu cît dezvoltarea creației populare neținînd pas cu ritmul în care se dezvoltă creația profesională, elementul nou care apare în creația populară nu constituie o bază suficient de largă pentru alimentarea stilului fiecărei noi generații de compozitori. Desigur, se întîmplă adeseori ca stilul antecesorilor să fie preluat aidoma de epigoni, de compozitori lipsiți de adevărata forță creatoare, care în același limbaj repetă, cu o forță mult mai mică cele spuse de antecesori; personalități puternice ale unor generații noi, au folosit alte mijloace de exprimare pentru un conținut nou pe care căutau să-l exprime în creația lor, deși aceste mijloace noi derivă organic din stilul antecesorilor. Astfel, școala „celor cinci" nu a avut continuatori direcți decît în persoana unor compozitori mult mai puțin însemnați, ca Ipolitov-Ivanov, Liadov, Liapunov etc.; personalitățile într-adevăr marcante care au urmat, au găsit pentru noul conținut al muzicii lor și o nouă orientare stilistică, astfel că la aceștia, elementul melodic popular nu mai poate fi sezisat în mod direct, ci ei au mers mai mult pe linia specificului armonic rus, din care derivă însăși structura melodică a muzicii lor. (Skriabin, Rahmaninov, Prokofiev). Cazul lui Stravinski face o excepție, căci în prima sa manieră creatoare numită și perioada națională a creației sale, el a continuat într-un anumit sens stilul național al „celor cinci". Nu trebuie uitat însă că Stravinski a cultivat în mod unilateral numai unul din aspectele de structură ale creației populare, și anume aspectul pur ritmic în „Petrușka", în „Nunta", adăugînd în „Sărbătorirea primăverii" la elementul predominant ritmic și o supraabundență de sonoritate și culoare, direcție care a fost apoi repede părăsită de însuși inițiatorul ei.

Preluarea moștenirii de la antecesori este asemănătoare și în alte țări. Smetana și Dvorak nu au avut continuatori direcți; Suk, Viteszlav Novak și alți cehi au amestecat moștenirea națională cu o seamă de elemente stilistice din romantismul german. Și în Spania, De Falla — în afară de Turina — nu a avut urmași pe linia unei muzici inspirate din folclor.

Datele istorice ar constitui astfel o oarecare indicație că faza folclorică propriu-zisă, faza de asimilare și de sprijinire a școlilor naționale pe folclor ca model stilistic, este limitată la un timp relativ scurt; muzica populară o dată asimilată de o generație de compozitori, încetează de a mai fi acel model de stil pe care compozitorii din generațiile următoare caută să-l imite cît mai fidel și procesul de dezvoltare se desfășoară sub semnul transformării și transfigurării personale a substanței populare. Aceasta ne arată cazul dezvoltării muzicii ruse, care după faza eminamente populară (națională) a celor „cinci", se dezvoltă în direcția transfigurării personale a diverselor elemente populare asimilate de antecesori. La școlile naționale noi, procesul trecerii de la o fază la alta se desfășoară în general într-un timp mult mai scurt. Adeseori, în creația aceluiași compozitor se pot urmări aceste faze succesive, mai ales la acei creatori la care un conținut extrem de bogat determină o lărgire din ce în ce mai accentuată a mijloacelor de expresie. În cadrul școlilor naționale moderne, cazul lui Bartók și acela al lui Enescu, pare a fi concludent în privința aceasta. Procesul de transfigurare a substanței populare deschide perspective nelimitate, de aceea moștenirea lăsată de marele nostru George Enescu, este atît de bogată; ea conține toate aspectele posibile ale dezvoltării unei creații, care pornind de la inspirația directă din folclor, lărgește această bază inițială prin procesul de prefacere și transfigurare personală a substanței populare de către compozitor.

Acest proces poate fi urmărit în evoluția muzicii profesionale romînești din veacul nostru.

Astfel, dezvoltarea muzicii profesionale romînești de după Enescu reprezintă ca un aspect deosebit de caracteristic, procesul de pătrundere pe o scară din ce în ce mai largă a elementelor muzicii populare în formele muzicii culte. Folclorul devine forța directoare, baza de inspirație comună pentru majoritatea compozitorilor, care contribuie la avîntul creației muzicale romînești în anii de după primul război mondial, fie sub formă de material tematic împrumutat aidoma din nesecatul tezaur al muzicii populare, fie sub formă de model pentru inspirație melodică mai mult sau mai puțin personală. În vreme ce în opera lui Dimitrie Cuclin (cel mai apropiat ca vîrstă de George Enescu) în această perioadă de creație a sa, muzica populară joacă un rol încă neînsemnat, în vreme ce pentru Mihail Jora ea servește numai ca model melodic și ritmic, pentru Mihail Andricu servește în același timp și ca material brut de prelucrat și ca model de a inventa teme în spiritul melodiilor populare, — folosirea creației populare în formele evoluate ale muzicii culte, valorificarea ei pe un plan artistic mai înalt, devine în aceeași epocă, scopul principal atît al activității componistice a lui Sabin Drăgoi cît și a lui Paul Constantinescu.

După cum am arătat, în opera lui George Enescu caracterul național și popular al conținutului și al formei a fost determinat de anumiți factori ideologici, de convingerea că un compozitor este dator să servească poporul căruia îi aparține, printr-o artă care exprimă felul specific de simțire caracteristic respectivei națiuni, printr-o artă pusă în slujba mersului „spre mai bine".

Dacă la compozitorii care au urmat după Enescu, aceste convingeri n-au fost pronunțate cu atîta claritate, ele totuși stau la baza creației romînești dintre cele două războaie, chiar dacă unele elemente umbresc pe alocuri caracterul realist al acestei creații.

În creația corală romînească din primele decenii ale secolului — și anume a lui *Kiriac, Dima, Vidu, Cucu* și a altora — legătura conținutului cu viața, cu frămîntările sociale ale timpului, devine și mai evidentă. Compozițiile lui Kiriac și Cucu reprezintă un ecou al răscoalei țărănești din 1907, participarea intelectualității la cauza țărănească. Compozițiile lui Dima, Vidu și T. Popovici s-au născut din puternicul sentiment de protest împotriva politicii de impilare națională și socială a regimului habsburgic.

În privința formei, opera muzicală a lui George Enescu este continuată de urmași pe două linii, una reprezentînd tendințele întruchipate în acele lucrări în care marele maestru romîn a folosit material autentic popular, iar alta în care elementele de muzică populară joacă numai un rol de model, substanța melodică populară fiind supusă unei transfigurări personale. Dar în timp ce la George Enescu, folosirea materialului melodic autentic popular este limitată la un număr redus de lucrări cu o preferință pentru forma liberă a fanteziei și a rapsodiei, la Sabin Drăgoi și la Paul Constantinescu substanța folclorică este folosită în lucrări aparținînd celor mai diverse genuri, fiind supuse în majoritatea cazurilor și unei mai complexe tratări simfonice. În acest sens se poate deci vorbi nu numai de o continuare, dar într-un anumit sens și de o dezvoltare creatoare a acelor principii care stau la baza lucrărilor folclorice ale lui Enescu, ca Poema și Rapsodiile.

Este cazul să amintim aici diferențele existente în felul prelucrării muzicii populare, prin care cei doi compozitori amintiți mai sus, Sabin Drăgoi și Paul Constantinescu, se deosebesc unul de altul. Pe Paul Constantinescu îl caracterizează nu numai un limbaj armonic mai evoluat, față de acela utilizat de Sabin Drăgoi, dar și o mai personală structură polifonică și o orchestrație mai colorată prin care Paul Constantinescu întregește materialul tematic împrumutat din muzica populară. Am putea spune că Sabin Drăgoi este din acest punct de vedere un „purist"; cadrul armonic și polifonic în care este prins cîntecul popular este poate voit mai obiectiv, pentru a nu da o interpretare prea personală cîntecului popular, pe care-l vrea cît mai pur, cît mai elocvent în simplitatea sa clasică, fără nici un comentar personal. În creația lui Sabin Drăgoi vorbește însuși poporul, în aceea a lui Paul Constantinescu, compozitorul vrea să tălmăcească sentimentele sale proprii, în graiul muzical al poporului.

Dacă structura armonico-polifonică a lui Paul Constantinescu, cu caracterul ei modernist, moderat, aparține în general fazei de dezvoltare a muzicii de pe la începutul veacului nostru, interpretarea armonico-polifonică dată de către Constantin Silvestri cîntecului popular (în „3 piese pentru orchestră de coarde", în „5 capricii"), este mai îndrăzneață, mai personală, mai colorată, manifestarea unei simțiri armonice mai recente, caracteristică pentru epoca căutărilor, pentru găsirea unei lărgiri considerabile a mijloacelor armonice, epocă în care chiar reprezentanții școlilor naționale noi — înainte de toate Bartók — au lărgit considerabil conceptul armonic clasic.

S-ar putea pune întrebarea, dacă folosirea unui material autentic popular, care apare în creația lui Drăgoi și Constantinescu ca o preocupare exclusivă, iar în creația celor mai mulți compozitori romîni ca unul din aspectele importante ale creației lor, nu are cumva un caracter anacronic, din moment ce însuși George Enescu, în lucrările sale de maturitate, a urmat un alt drum, acela de transfigurare cu caracter personal a substanței muzicii populare. Exemplele citate din istorie ne arată că totuși acest din urmă aspect, al folosirii pe o scară largă a melodiilor populare reprezintă în unele cazuri, calea dezvoltării necesare firești a unor școli naționale. Desigur, o dată creația populară absorbită de cea profesională, compozitorii care vor urma nu mai trebuie să revină mereu la muzica populară, ci trebuie dezvoltate elementele populare în forma în care au fost transfigurate de cea cultă; forma personală a acestui proces ia uneori aspecte atît de complexe, încît numai cu greu se pot stabili legături totuși strînse ale creației compozitorilor cu muzica populară.

Școala romînească, care nu se poate sprijini pe rezultatele unei dezvoltări seculare a unei muzici profesionale autohtone, trebuie deci să-și însușească graiul muzical popular „ca o limbă muzicală maternă", cum spunea Bartók, și în același timp să-și asimileze organic cuceririle de tehnică componistică a muzicii universale (pentru evitarea oricăror confuzii sau răstălmăciri precizăm că nu ne gîndim la muzica formalistă!).

Folosirea pe o scară cît mai largă a muzicii populare de toate genurile, din toate regiunile țării, este încă un proces istoric indispensabil pentru crearea unor mijloace de expresie cît mai variate, cît mai bogate. De aceea, folosirea în mod precumpănitor a melodiilor populare, ca adevărați compozitori folcloriști, constituie un mare merit al lui Sabin Drăgoi și Paul Constantinescu, creînd astfel o largă bază stilistică de autentică proveniență populară, capabilă de mari transformări și transfigurări în operele celor ce vor urma.

Dezvoltarea muzicii noastre profesionale din prima jumătate a veacului nostru pînă în anii în care compozitorii romîni au pășit cu hotărîre pe drumul realismului socialist conține — atît în ce privește mijloacele de expresie cît și în ce privește conținutul — temeiurile pe care se dezvoltă astăzi creația noastră muzicală realist-socialistă.

Linia care continuă celelalte laturi ale creației enesciene aceea a folosirii nu a citatelor, ci numai a intonațiilor populare în melodii și teme de invenție proprie, caracterizează majoritatea creației muzicale profesionale romînești dintre cele două războaie mondiale (Cuclin, Jora, Andricu, Filip Lazăr, Stan Golestan, Enacovici, Rogalski și mulți alții, mai vîrstnici și mai tineri).

Astfel trebuie precizat că ideea școlii naționale în sensul utilizării într-o formă sau alta a creației populare, nu este de dată recentă. În fond, începuturile școlii naționale romînești datează — într-o formă mai mult sau mai puțin conturată — încă din momentul apariției acum o sută și ceva de ani a muzicii noastre profesionale însăși. Desigur, forma națională în sine nu este încă suficientă pentru a determina caracterul progresist al unui curent, al unei școli muzicale.

Dar examinînd creația muzicală romînească născută în perioada dintre cele două războaie, ar fi cu totul nedrept a se afirma că forma națională, limbajul muzical specific romînesc, au fost folosite de vreun compozitor pentru exprimarea unui conținut decadent, că folosirea elementelor populare a servit ca bază unei muzici formaliste.

În perioada despre care vorbim și chiar mai recent, au fost desigur multe manifestări componistice formaliste (ca de exemplu Septetul lui M. Socor, Cvartetul și 3 contegii de stradă de S. Natra și altele) dar aceste lucrări nu au folosit elemente populare.

*

Să examinăm acum în lumina celor expuse pînă aici problema școlii noastre naționale de astăzi, în ce măsură ea se încadrează în postulatele esteticii realist-socialiste.

În ceea ce privește creația romînească de după 1948, putem constata o creștere considerabilă a prelucrărilor de toate genurile (coruri, jocuri instrumentale, rapsodii, divertismente, fantezii) de muzică populară. Acest fenomen arată pe de o parte că muzica noastră profesională, ca de altfel și cea maghiară și bulgară ca și unele muzici profesionale din republicile unionale ale U.R.S.S., se află încă în faza de acumulare a elementelor de stil ale muzicii populare; pe de altă parte — ceea ce este și mai important — această creștere de prelucrări constituie o dovadă că chiar și acei compozitori care în activitatea lor n-au fost preocupați de prelucrarea folclorului, acordă acestei îndeletniciri artistice o deosebită importanță, urmărind să creeze opere muzicale de largă și directă accesibilitate pentru masa celor mai puțin inițiați în arta muzicală.

Este semnificativ faptul că marea majoritate a acestor creații nu reprezintă concesii făcute unui gust mediocru, neevoluat, ci din contră, caută tocmai să dea nestematelor muzicii populare cadrul artistic cel mai desăvîrșit.

Mai întîi o lămurire: termenul de național are pentru mulți izul unei reminiscențe a perimatelor concepții estetice burghezo-șovine. Pentru evitarea unor confuzii termenul consacrat de istorie ar putea fi înlocuit cu termenul de popular. Din păcate însă, termenul de popular nu se întrebuințează întotdeauna într-un sens suficient de bine conturat; căci sub termenul de popular se înțelege *și* creația populară, dar se înțeleg *și* creații culte care au căpătat o largă circulație în popor (care au devenit deci populare).

Desigur, examinînd problema limbajului specific felului de simțire al poporului nostru, se impune a se cerceta în ce măsură melodiile populare arhaice, se încadrează în problema formei naționale în sensul pe care îl acordă estetica realist-socialistă. Unii ar putea invoca argumentul că un nou conținut socialist nu poate fi exprimat cu ajutorul unor elemente muzicale populare vechi, ba unele chiar străvechi. Această problemă a format obiectul unor discuții a Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. cu ocazia Plenarei din 1951, cînd compozitorul sovietic Ciulaki, pe vremea aceea secretar al Uniunii, spunea în raportul său: „Vechea creație țărănească conține exemple geniale, care trăiesc și pînă acum, constituind o mare valoare și o mîndrie a poporului nostru. Aceasta este cu adevărat bogăția noastră clasică. Incontestabil că ea poate fi folosită cu succes pentru întruchiparea temelor contemporane, cele mai pline de răspundere. Însă compozitorul sovietic este obligat să dezvolte în mod creator melodiile populare, temele, subiectele, printre care și cele mai vechi“.

De altfel, întreaga creație a reprezentanților școlilor naționale din secolul nostru, dovedește această posibilitate de exprimare a unui conținut nou, avînd la bază fie melodii populare vechi, autentice, fie imitația acestora, fie numai intonațiile lor caracteristice. Unul din cazurile cele mai concludente în privința aceasta îl reprezintă lucrarea lui Kodály, „Variațiuni simfonice pe un vechi cîntec revoluționar“ sau „Cantata profana“ a lui Bartók, sau „Intermezzo interrotto“ din Concertul pentru orchestră de același autor, „Sonata 1907“ pentru pian de Janacek etc. Nu se va putea tăgădui nu numai stilul, dar și conținutul emoțional eminamente nou al creației reprezentanților școlilor naționale, nici un om cu o sensibilitate cît de cît dezvoltată nu se va putea sustrage de la emoțiile puternice, pe care le produc în ascultător cele două părți lente din „Suita sătească“ a lui Enescu, în care compozitorul ca dealtminterea și în Sonata a treia pentru pian, redă emoțiile, sensibilitatea unui creator al vremurilor noastre într-un limbaj reprezentînd transfigurarea creatoare a unor motive populare arhaice.

Desigur această muzică, cu tot caracterul ei realist, nu poate fi încadrată în arta realist-socialistă a zilelor noastre, dar pot fi aduse nenumărate exemple din creația sovietică și aceea a democrațiilor populare, în care elemente arhaice servesc pentru exprimarea unui conținut contemporan, ca de exemplu părți din opera „Nichita Verșinin“ sau „Familia lui Taras“ de Kabalevski, „Krutniova“ de compozitorul slovac Eugen Suchon, „Simfonia după poezii de József Attila“ de compozitorul maghiar Endre Szervansky etc. etc. „Cantata păcii“ de Vaclav Dobias, care nu este bazată pe cîntece cehe arhaice, exprimă un conținut cît se poate de actual prin folosirea intonației cîntecelor populare, ce au constituit și baza creației lui Smetana și Dvorak.

Dar creația compozitorilor romîni de astăzi, cu program sau fără program, poate fi ea confundată atît în privința conținutului și a stilului, cu aceea a înaintașilor noștri din secolul al XIX-lea? Sînt oare intonațiile populare folosite de Gheorghe Dumitrescu în oratoriul „Tudor Vladimirescu““ — cu toate că ele derivă din muzica noastră populară veche — perimate? Aparțin ele oare ca substanță emoțională și limbaj, sensibilității oamenilor din secolul trecut? Nu este oare Cvartetul lui Ion Dumitrescu, cu caracterul său optimist viguros, expresia vremii noastre, — o lucrare care în loc de îngustarea unor sentimente individualiste exprimă sentimente general valabile și pentru toți inteligibile? Oare creațiile simfonice recente ale lui Mihail Jora, Mihail Andricu și ale altora nu sînt într-un sens sau altul expresia zilelor noastre? Trăind în plină actualitate, poate unora dintre noi le este mai greu să deslușească caracterul atît de contemporan al creației romînești de astăzi, dacă aceasta nu poartă titluri programatice sonore.

În cursul acestui articol am insistat în repetate rînduri asupra faptului că școlile naționale și mai vechi și mai noi s-au născut sub imboldul unei ideologii progresiste a reprezentanților lor. Poate cineva să ignore cu bună credință, că creației noastre actuale îi este comună o bază ideologică bine conturată, izvorîtă din înțelegerea de către compozitori a faptului că arta trebuie să fie un mijloc de a contribui la mersul înainte al societății, de a contribui în cazul nostru concret, la construirea socialismului în țara noastră?

Poate avea cineva sincer convingerea că această ideologie comună, care îi unește pe toți compozitorii din țara noastră, nu-și poate găsi expresia în creația muzicală decît numai printr-o creație exclusiv programatică? Și poate ignora cineva că în ultimii cinci ani au fost create un număr însemnat de lucrări cu caracter programatic? Oare Simfonia „Reconstrucției“, poemele simfonice „Prăbușirea Doftanei“, „Nikos Beloiannis“ de Alfred Mendelsohn, „Balada haiducească“ de Paul Constantinescu, „Drumul Dunării spre Mare“, oda festivă „Nicolae Bălcescu“ de Leon Klepper, uvertura „O zi de sărbătoare într-o gospodărie colectivă“ și Simfonia a II-a de Nicolae Buicliu, „Ogoare noi în lunca Prutului“ de Sergiu Natra, cvartetul „Pe Argeș în sus“... de Theodor Grigoriu, „Poemul patriei“ de Laurențiu Profeta, „Uvertura prieteniei romîno-sovietice“ de Mihail Andricu, atîtea lucrări vocal-simfonice ca „Mierla lui Ilie Pintilie“ de Anatol Vieru, „Gheorghe Doja“ și „Grivița luptătoare“ de Constantin Palade, „Scînteia eliberării“ de Ovidiu Varga, „Mai multă lumină“ de Sabin Drăgoi, „Bistrița“ de Lucian Teodosiu, numărul mare de cîntece de masă, nu sînt o dovadă a participării active a compozitorilor noștri la viața zilelor noastre, expresia unei ideologii progresiste, la fel ca și numeroasele muzici de filme scrise de Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Ion Dumitrescu, Ion Vasilescu, Edgar Cosma și de alții?

Multe din temele contemporane cele mai arzătoare nu au fost încă cîntate de compozitorii noștri. Dar nu se poate afirma cu pripeală, cum o fac unii, că acest lucru, desigur regretabil, este determinat de faptul că creației romînești de astăzi îi lipsește o bază ideologică progresistă și că compozitorii sînt preocupați în mod exclusiv numai de problema făuririi unui limbaj muzical.

Unul din principiile fundamentale ale esteticii noastre cere compozitorilor un conținut socialist exprimat într-o formă națională.

În interpretarea noțiunii de formă națională se pot strecura desigur anumite greșeli; sfera noțiunii de formă națională poate fi înțeleasă eventual de către unii în sens mai limitat, de către alții într-un sens mai larg. Dar lărgirea sferei de formă națională nu poate merge așa departe încît să cuprindă manifestări de stil aparținînd unor culturi muzicale străine, care nu mai au nici o legătură cu creația populară. Este deci o gravă eroare ideologică de a omite din postulatul artei realist-socialiste caracterul național al formei izvorît din creația populară, sau de a susține, că indiferent de forma de expresie întrebuințată de compozitor, o școală națională — în sensul progresist al cuvîntului — poate lua naștere grație numai unor tendințe programatice comune chiar și atunci cînd unii dintre compozitori s-ar folosi de un stil post-romantic german, cu îmbinarea unor elemente ale stilului lui Wagner, Strauss, Mahler, iar alții s-ar folosi de elemente ale stilului francez, ale stilului clasicilor ruși sau sovietici, sau ale stilului italian etc. În acest caz am avea doar un grup pestriț de compozitori, care în exprimarea unui conținut reflectînd viața noastră de astăzi, lupta oamenilor muncii din țara noastră, s-ar folosi de un limbaj muzical aparținînd altor țări, altor culturi muzicale, născute și dezvoltate în alte condiții istorice, decît ale noastre, și în unele cazuri cu un alt fond ideologic decît al nostru.

A. A. Jdanov spune în cunoscutul său raport la consfătuirea muzicienilor sovietici din februarie 1948: „Internaționalismul în artă nu se naște din scăderea și sărăcirea artei naționale. Dimpotrivă, internaționalismul se naște acolo unde înflorește arta națională“. Și mai departe: „Internaționalismul în muzică, respectul față de creația altor popoare, se dezvoltă la noi pe baza îmbogățirii și dezvoltării artei naționale, pe baza unei astfel de înfloriri a ei, care ne dă posibilitatea de a împărți cu alte popoare, și nu pe baza sărăcirii artei naționale, pe baza imitării oarbe a modelelor străine și a ștergerii particularităților caracterului național în muzică“.

Este evident că Jdanov, vorbind despre particularitățile caracterului național, se referă nu numai la conținut, dar și la particularitățile modului de exprimare a stilului, a evitării modelelor străine.

Fără îndoială, problemele legate de conținutul socialist, de tematica actuală, care trebuie să stea la baza creației noastre, sînt deosebit de însemnate și ele merită toată atenția. Totodată însă, problema realizării unui limbaj muzical evoluat și complex, capabil de a exprima un asemenea conținut socialist, trebuie dezbătută cu seriozitate — ceea ce a și început a se face în cadrul cenaclelor Uniunii Compozitorilor — întrucît această problemă este adesea expusă unor interpretări înguste, dăunătoare, ignorîndu-se faptul că rezolvarea ei este în funcție și de gradul de asimilare a creației populare, de gradul de stăpînire a mijloacelor tehnice — fie ele de ordin melodic, armonic, polifonic, al orchestrației, — de felul specific în care fiecare compozitor își alege din creația populară ceea ce convine mai mult scopurilor sale artistice.

Iată de ce discuțiile în jurul acestor probleme — ținînd de forma națională cu multiplele ei posibilități de interpretare — pot da aparența unei concentrări exclusive a atenției numai asupra formei și a neglijării celeilalte laturi și anume a conținutului.

Muzica realist-socialistă înseamnă o îmbinare organică armonioasă a conținutului, cu forma națională; școala nouă romînească pășește viguros înainte pe calea realizării din ce în ce mai desăvîrșite a unei creații muzicale realist-socialiste. De aceea discuțiile despre „școala națională“ nu pot să inducă în eroare pe nici un om de bună credință, căci în ciuda răstălmăcirii de către unii a eforturilor sincere de a făuri o puternică artă muzicală realist-socialistă, realizările sînt din ce în ce mai convingătoare.

Vizita grupului de compozitori şi muzicologi romîni în U. R. S. S.

La sfîrşitul anului trecut, un grup de compozitori şi muzicologi alcătuit din George Breazul, Ion Chirescu, Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman, Henri Mălineanu, Alfred Mendelsohn, Marţian Negrea, Zeno Vancea şi Ion Vasilescu, însoţiţi de tov. Paul Cornea, director adjunct în Ministerul Culturii, au vizitat Uniunea Sovietică.

Pretutindeni unde au poposit — la Moscova, Leningrad, Kiev — oaspeţii au fost întîmpinaţi cu o caldă afecţiune, oferindu-li-se prilejuri de a lega şi reînnoi prietenii cu muzicieni eminenţi din patria sovietică, de a cunoaşte şi admira în mod direct realizările multiple ale oamenilor sovietici, minunatele comori ale artei şi culturii tradiţionale şi noi, izbînzile muzicienilor din U.R.S.S.

Impresiile bogate cu care s-au întors muzicienii noştri au fost împărtăşite publicului în cadrul simpozionului organizat la Casa Prieteniei Romîno-Sovietice la 23 ianuarie a.c.

In cuvîntul compozitorului Ion Dumitrescu 1), maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor, şi-au găsit ecou aspecte emoţionante ale realităţii din U.R.S.S., trăsături pregnante ale experienţei creatoare şi organizatorice a muzicienilor sovietici.

Cu prilejul vizitei lor, muzicienii noştri au ascultat şi vizionat un număr de creaţii deosebit de însemnate, vechi şi noi, ale compozitorilor sovietici, printre care: baletul „Romeo şi Julieta" de Serghei Prokofiev, Simfonia a VIII-a, cîntecele pe versuri populare evreieşti, Cvartetul al V-lea şi coruri de Dmitri Şostakovici, baletul „Spartacus" de A. Haciaturian, operele „Nikita Verşinin" şi „Familia lui Taras" de D. Kabalevski, cîntecele pe versuri de Robert Burns de I. Sviridov, Simfonia a II-a de T. Hrennikov, Simfonia de Hogea Einatov, lucrări de Babadjanian, Arutiunian şi ale unor tineri compozitori ca Eşpai, Galinin (Concertele de pian), şi alţii.

Oaspeţii au întreţinut discuţii vii şi interesante cu muzicienii sovietici pe marginea lucrărilor audiate, pe marginea problemelor esenţiale de creaţie şi estetică. Muzicienii sovietici au împărtăşit oaspeţilor noştri gîndurile şi aprecierile lor despre lucrările romîneşti care au fost audiate cu prilejul vizitei prieteneşti.

„Fiecare dintre compozitorii sovietici cu care am avut prilejul să stau de vorbă — a spus la simpozionul amintit compozitorul Alfred Mendelsohn, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, secretar al Uniunii Compozitorilor — îşi are personalitatea sa proprie, bine conturată, care se manifestă puternic nu numai în creaţie, dar şi în fizionomia lor, în felul lor de a vorbi. Astfel, D. Şostakovici apare ca un om frămîntat, cu un temperament viu, nu însă fără o nuanţă de visare. A. Haciaturian te cucereşte din primul moment prin firea lui comunicativă, prin umorul său molipsitor; la fel Soloviov-Sedoi. Spre deosebire de aceştia, Kabalevski este un om calm şi interiorizat, Hrennikov, dimpotrivă, o fire robustă, plină de vitalitate şi întotdeauna bine dispus, în timp ce Liatoşinski se impune prin felul său de a fi grav şi serios.

Alături de maeştri consacraţi — unii din ei cu renume mondial — talentele tinere, puternic stimulate, contribuie la îmbogăţirea muzicii sovietice cu noi lucrări valoroase. Ascultînd în repetate rînduri, la concerte, la operă, la audiţiile organizate cu prilejul vizitei noastre, lucrările celor mai de seamă creatori, mi-am putut da seama de nivelul înalt ce caracterizează astăzi şcoala componistică sovietică.

In creaţia compozitorilor sovietici am distins — privind în mare — două direcţii caracteristice de dezvoltare.

Prima este aceea a aprofundării şi dezvoltării unei concepţii creatoare şi a unui limbaj muzical, moştenite de la vechea şcoală rusă. In muzica compozitorilor care urmăresc această direcţie, apar în primul rînd ecouri transfigurate ale gîndirii filozofice, răsunete ale problemelor actuale ale vieţii, precum şi sentimente general umane.

A doua direcţie pe care am distins-o în creaţia compozitorilor din U.R.S.S. este aceea a cristalizării unui limbaj muzical cu rădăcini directe în folclorul multinaţional al Republicilor Sovietice, care cunosc astăzi o viaţă culturală înfloritoare".

In cuvîntul său, compozitorul Ion Vasilescu, laureat al Premiului de Stat, secretar al secţiei de muzică uşoară şi de masă a Uniunii Compozitorilor, a scos în evidenţă unele aspecte ale muzicii uşoare din Uniunea Sovietică, desprinzînd şi învăţăminte de preţ pentru muzicienii noştri. Vorbitorul a arătat între altele:

„Ceea ce este esenţial şi demn de reţinut, de mine şi de toţi compozitorii de muzică uşoară şi de dans din ţara noastră, este accentul pe care-l pun compozitorii sovietici pe crearea unei muzici uşoare şi de dans din care să fie eliminate toate influenţele dăunătoare, cosmopolite

---

1) A se vedea în numărul de faţă al revistei, „Interviul acordat de compozitorul Ion Dumitrescu unui redactor muzical al Radiodifuziunii".

și decadente privind melodia și mai ales ritmul, conservîndu-se în același timp cuceririle muzicii ușoare și de dans ale tuturor popoarelor, cuceriri care sînt un element pozitiv și ajutător comun oricărei muzici bune, de orice gen ar fi ea.

Creația aceasta este problema numărul unu a compozitorilor sovietici, pentru că dacă este foarte greu de păzit repertoriul interpreților vocali și instrumentali de producții „de import“ nedorite, este cu mult mai ușor de a crea o muzică care să combată prin valoarea ei repertoriul străin de un gust îndoielnic.

Și în Uniunea Sovietică, ca și la noi, se mai aud pe ici pe colo fărîme de asemenea melodii și de ritmuri străine și aceasta trebuie să însemne pentru noi o alarmă pentru combaterea lor, nu prin dispoziții, nu prin circulări sau sancțiuni pentru cei care mai folosesc încă acest gen de muzică, ci prin crearea de noi muzici de valoare, care să atragă prețuirea și dragostea auditorilor.

În restaurantele prin care am trecut la Moscova, Leningrad și Kiev, am auzit în general muzică bună sovietică, fie ușoară, fie de dans. De la orchestrele de tip Café Concert, pînă la formațiile de suflători și secție ritmică, repertoriul este în general curat, fără a putea spune că el a lăsat la o parte chiar tot materialul „de import“. Desigur, aceasta este o problemă de conștiință profesională, care în Uniunea Sovietică este aproape rezolvată și care trebuie să ne preocupe și pe noi, astfel încît să căutăm cu toate mijloacele un moment mai devreme, s-o rezolvăm și în țara noastră.

La Teatrul de Estradă, ca și în cel de Păpuși, lucrurile stau și mai bine. Marea majoritate a compozițiilor din spectacolele respective sînt lucrări noi, bune, cu prospețime și cu o putere mare de pătrundere în masa de auditori. Aceste calități ale compozițiilor sînt susținute de o mare forță de expansiune a ansamblului de estradă, care are nici mai mult, nici mai puțin de 1500 de artiști, împărțiți în zeci de echipe ce își desfășoară arta lor în toate colțurile Moscovei, chiar de mai multe ori în aceeași zi.

Colaboratorii muzicali ai Estradei de Stat de la Moscova, nu sînt numai compozitori calificați, ci sînt recrutați din marea masă a amatorilor, dînd posibilitate acestora să se afirme și, în același timp, îmbogățind cu multe lucrări bune creația de muzică ușoară și de dans, care progresează sub semnul unei înțelepte și iubitoare privegheri din partea tuturor forurilor de specialitate din Uniunea Sovietică.

Vorbind despre interpretarea acestui gen de muzică, pot spune că ea exploatează toate mijloacele de expresie pînă la limita superioară a unei fantezii adecvate.

Orchestra de estradă a Radioului din Moscova, pe care am auzit-o la Kiev unde se găsea în turneu, a fost pentru mine un exemplu de profunzime, de bun gust, care s-au vădit în compoziție, în aranjamentul instrumental și vocal, în ținuta oamenilor, în frunte cu dirijorii Utiosov și Ludvikovski.

Este știut că interpreții muzicii ritmice sînt în permanență în vecinătatea unei prăpăstii care desparte bunul gust, vioiciunea și exuberanța cîntecului vesel, de banal, vulgar și chiar trivial. Fără să facă nici un fel de efort, orchestra de estradă a Radioului Moscova se menține la înălțimea maximă a exuberanței firești, îmbinată cu demnitatea artistică.

Utiosov însuși teatralizează arta lui dirijorală, dar în felul acesta el nu face decît să completeze atmosfera de veselie, de bun gust, pe care o degajă muzica de dans în momentul și la locul unde ea se execută.

Ca un deosebit compliment pe care țin să-l aduc interpretării muzicii de dans în Uniunea Sovietică este faptul că atunci cînd ea este interpretată vocal, cultivă frumusețile de expresie ale muzicii — modificînd obișnuita mișcare metronomică, specifică muzicii de dans, încetinind sau accelerînd mișcările și nuanțînd unde este cazul — lăsînd parcă în voia sorții pașii dansatorilor. Totuși dansatorii înțeleg și apreciază acest fel de interpretare, ceea ce realizează, aș putea spune, un tip nou de dansatori și auditori în același timp. Spun aceasta pentru că eu însumi, în tinerețe, și probabil că mulți tineri la vremea lor, dansînd, au mai curînd preocupări în ceea ce privește o ținută cochetă și o grijă specială pentru felul cum își poartă pașii prin sala de dans, decît să acorde atenția cuvenită muzicii în sunetul căreia dansează. Nu aș vrea să spun că aceștia sînt insensibili la frumusețile muzicii, dar înclin să cred că o bună parte din ei sînt mai curînd atenți la ritmurile și la toate disciplinele dansului însuși, decît la melodie.

Aceste înclinații ale unor tineri dansatori lipsiți de gust și de simț autocritic, sînt muza hibridă care inspiră pe unii așa-ziși compozitori la piese de dans în care melodia este sacrificată în favoarea unor armonii aspre, nefirești, totul fiind pus numai în slujba unui schelet ritmic, lipsit de „carnea“ muzicală. Prin grija societății, pasiunile tineretului pentru acest gen de muzică sînt din ce în ce mai rare și mai trecătoare, iar compozitorii și interpreții de muzică ușoară își iau sarcina de a le face să dispară cu desăvîrșire.

Am văzut și spectacole de operetă în Uniunea Sovietică și anume „Silvia“ de Kalman, „Văduva veselă“ de Lehar și „Salcîmul alb“. Aceasta din urmă este o lucrare postumă a lui Isaac Dunaevski. Muzica lui Dunaevski este ca de obicei, melodioasă, sinceră și foarte ușor comunicativă. Cîntăreții și orchestra susțin cu artă misiunea lor. În general este vorba de un spectacol bun, cu prea puține lipsuri în tratarea orchestrală și, după părerea mea, și în anumite roluri din distribuție. Ca spectacol luat în general, opereta lui Dunaevski se încadrează de la amănunt pînă la întreg, în lucrările care preiau din trecut buna experiență a genului, ducînd-o mai departe potrivit cerințelor și mijloacelor de astăzi.

Despre operetele „Silvia" și „Văduva veselă" aș putea spune că ele sînt prezentate în condițiile cele mai bune, care le asigură interesul și dragostea publicului.

Luînd contact cu opereta sovietică, ne-am bucurat gîndindu-ne că și în lucrările noastre se vădesc semne de noi preocupări, de grijă pentru gen, și pe alocuri chiar succese.

În scurta mea vorbire nu am putut face decît mărturia unora dintre multele, frumoasele și utilele impresii cu care m-am întors din Uniunea Sovietică. Aș vrea să spun că impresia de ansamblu pe care mi-au făcut-o compozitorii de muzică ușoară și de dans, compozițiile lor și interpreții de acest gen, oameni care făuresc și întrețin viața muzicală a acestui gen, este în general foarte bună.

Începută cu mulți ani înaintea noastră, lupta pentru un nou conținut al muzicii ușoare și de dans, reflectă starea înfloritoare a patriei sovietice. Ea dă mereu mai multe roade și satisfacții auditorilor și este un model demn de admirație, care trebuie urmat. Privind stadiul actual al muzicii ușoare, de dans, de estradă și de operetă din Uniunea Sovietică, noi compozitorii de muzică ușoară din Republica Populară Romînă, putem să afirmăm că ne găsim pe un drum bun și că adîncind și mai mult problemele de creație, folosind mai des și mai adecvat influențele bune care ne vin de la muzicienii sovietici, avem chezășia că vom birui rînd pe rînd toate greutățile și că vom reuși să încadrăm muzica ușoară și de dans în noua creație muzicală a țării noastre, care continuă școala romînească — începută mai tîrziu, ce e drept — dar susținută cu talent, cu interes și dragoste de compozitorii noștri".

Cu prilejul audițiilor prietenești, precum și în cadrul vizitei unora din muzicienii noștri la redacția revistei „Sovetskaia Muzika", au fost purtate discuții pe marginea problemelor de estetică muzicală și în legătură cu bogata experiență a muzicologiei sovietice. Despre unele trăsături ale muzicologiei sovietice a vorbit compozitorul Zeno Vancea, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, secretar al secției de muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. El a arătat între altele:

„Moștenitoare a nobilelor tradiții progresiste ale muzicologiei clasice ruse, muzicologia sovietică se distinge printr-o fundamentare teoretică, care are la bază principiile științei marxist-leniniste. Prin această fundamentare cu adevărat științifică, muzicologia sovietică este profund deosebită de muzicologia burgheză idealistă, care în toate domeniile ei, fie că este vorba de estetică, de istorie sau folclor, ajunge la concluzii greșite și lipsite de temei științific.

În raportul ținut cu ocazia primului Congres unional al compozitorilor sovietici din anul 1948, Asafiev spunea: „Estetica noastră socialistă sovietică, este principial deosebită de estetica veche, fie chiar democratică și progresistă. Principalele ei particularități se pot explica prin noile aspecte sociale ale epocii noastre și prin felul nou în care lumea este văzută de artiștii sovietici".

După cum muzicologia clasică rusă se inspiră din învățăturile gînditorilor revoluționari ruși, Herțen, Belinski, Cernîșevski și Dobroliubov, tot așa muzicologia sovietică se întemeiază pe învățătura leninistă a reflectării realității în artă, constituind astfel un model pentru activitatea științifică a muzicologiei progresiste a zilelor noastre.

Ca și creația muzicală, muzicologia sovietică se bucură de sprijinul permanent al P.C.U.S.

Este cunoscut ajutorul dat muzicienilor sovietici de către Partidul Comunist, prin istoricele articole apărute în 1936 în Pravda, prin hotărîrile cu privire la revistele „Zvesda" și „Leningrad" și mai ales prin istorica rezoluție din 1948, precum și prin raportul lui A. A. Jdanov la conferința reprezentanților muzicii sovietice.

Pe temeiul științei marxist-leniniste și al îndrumărilor date de Partidul Comunist, se dezvoltă în mod permanent muzicologia sovietică. An de an apar lucrări importante, tratînd despre probleme fundamentale ale esteticii realist-socialiste, ca și despre probleme interesînd toate ramurile muzicologiei.

Revista „Sovetskaia Muzika", organul Uniunii Compozitorilor Sovietici, constituie o imagine concludentă a intenselor preocupări științifice ale muzicologilor și compozitorilor sovietici. Este de remarcat că cei mai de seamă compozitori sovietici, ca Șostakovici, Haciaturian, Kabalevski, Hrennikov, se numără printre colaboratorii permanenți ai revistei, atacînd în articolele lor probleme esențiale adesea dificile ale esteticii muzicale marxist-leniniste.

Este deci firească bucuria de a fi putut lua contact cu întreaga redacție a revistei, în fruntea căreia se găsește muzicologul Hubov. Cu ocazia vizitei făcute la sediul redacției, am avut prilejul să cunosc personal și să stabilesc o căldurosă legătură tovărășească și prietenească cu membrii colectivului redacțional printre care Nestiev, Șneerson, Martînov, Rabinovici și alții.

Într-o ședință de cîteva ore, care a decurs în cea mai amicală atmosferă, am avut un fructuos și interesant schimb de vederi cu acești muzicologi de frunte. Am fost deosebit de impresionat de seriozitatea, de modestia, de simțul de răspundere al fiecărui membru al redacției.

În timp ce la noi unii muzicologi tineri cu puțină experiență însă, se consideră infailibili și dau verdicte definitive în problemele cele mai complexe, muzicologii sovietici cei mai de seamă, pe care am avut plăcerea de a-i cunoaște, conștienți de marea lor răspundere, nu-și spun părerea lor — chiar în probleme mai puțin dificile — decît după o îndelungată chibzuire și cu o impresionantă modestie. N-am să uit conversația pe care am avut-o cu tînărul și eminentul muzicolog Vanslov, cu ocazia recepției dată de Ambasada noastră la Moscova. El mi-a vorbit aproape cu sfială despre cartea sa, la care lucrează actualmente şi despre dificultăţile ce le întîmpină pagină cu pagină, în tratarea diferitelor probleme de estetică.

Am avut de asemenea ocazia de a avea cîteva conversaţii interesante cu vechiul nostru prieten Ivan Martînov şi cu un alt muzicolog sovietic Leonid Siniaver, autorul unei lucrări despre creaţia şi viaţa muzicală în Republica Moldovenească, care a însoţit grupul nostru în călătoria sa la Leningrad.

Aici am vizitat conservatorul de muzică „Rimski-Korsakov", avînd o interesantă întîlnire cu profesorii conservatorului. Cu acest prilej m-am putut convinge de seriozitatea preocupărilor de ordin muzicologic din cadrul acestei instituţii sovietice de artă. Situaţia este aceeaşi şi la Kiev, unde am avut plăcerea să cunosc pe eminentul istoriograf Mihailov, care în cursul său de istoria muzicii, are cîteva lecţii rezervate muzicii romîneşti.

Din conversaţiile şi discuţiile avute cu muzicologii sovietici, m-am convins că o parte din problemele cele mai importante ale esteticii realist-socialiste sînt larg dezbătute, ca de exemplu problema accesibilităţii, a programatismului, a deosebirii între conţinut şi program.

In privinţa problemei accesibilităţii, formularea lui A. A. Jdanov — care a fost interpretată pînă nu de mult de către unii, dogmatic şi îngust — a fost înţeleasă în accepţiunea justă, verificată de practică, în sensul concluziei că o lucrare aparţinînd unui gen muzical mai complex, ca simfonia, poemul simfonic, opera sau genului vocal simfonic, cere un anumit grad de iniţiere muzicală din partea celor ce o ascultă, după cum auditorul lipsit de un anumit grad de cultură muzicală, nu va putea înţelege dintr-o dată o lucrare care pentru un altul, iniţiat în acest domeniu, este accesibilă. Pe această linie, muzicologii sovietici sînt de părere că programatismul constituie o preţioasă indicaţiune pentru auditor, de a sezisa mai uşor conţinutul de idei şi sentimente al unei lucrări, dar că o lucrare muzicală cu program, nu poate trăi decît cu condiţia de a ţine seama de legile fundamentale ale muzicii — logica în dezvoltarea ideilor muzicale, diversitatea în unitate, unitate de stil etc. Ei socot de asemenea că nu toţi compozitorii au aptitudini egale pentru a compune muzică cu program.

Multe alte probleme, ca de exemplu cea a tipicului în muzică, procesul atît de complicat al reflectării realităţii în muzică, problema formei naţionale ş.a. constituie încă obiectul unor discuţii vii, la care participă compozitorii şi muzicologii cei mai de seamă ai Uniunii Sovietice.

Am avut marea bucurie de a constata că muzicologii, criticii şi pedagogii sovietici, urmăresc creaţia muzicală romînească cu un viu interes, că revista noastră „Muzica" este citită cu atenţie de către redacţia revistei „Sovetskaia Muzika", că fiecare succes al muzicii şi muzicologiei romîneşti este primit de oamenii muzicii sovietice cu satisfacţie şi bucurie. Întîlnirea cu reprezentanţii ştiinţei muzicale sovietice a fost pentru noi de un incontestabil folos, constituind un ajutor real în munca noastră".

Vizitele oaspeţilor noştri în U.R.S.S. au fost deosebit de preţioase şi sub aspectul dezvoltării cercetărilor privitoare la relaţiile muzicale romîno-ruse. Date noi în această privinţă au constituit obiectul expunerii făcute la simpozionul de la Casa Prieteniei Romîno-Sovietice, de către profesorul George Breazul (în numărul de faţă al revistei se poate citi o versiune amplificată a acestei expuneri).

Totodată, vizitele oaspeţilor noştri la instituţiile de învăţămînt muzical sovietic au dat roade însemnate şi în privinţa cunoaşterii bogatei experienţe pedagogice a muzicienilor sovietici. Despre aceasta, la simposion a vorbit profesorul Ioan D. Chirescu, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat. El a arătat:

„La Moscova, Leningrad şi Kiev, în afară de alte instituţii culturale de artă şi învăţămînt artistic, am vizitat şi marile conservatoare. Puternicile impresii pe care le-am căpătat cu prilejul acestor vizite, nu au fost întrecute poate decît de bunăvoinţa, larga înţelegere şi dorinţa de sprijin ale celor cărora ne-am adresat pentru a căpăta relaţii. La Moscova am fost întîmpinaţi de cunoscutul maestru de cor, profesorul Sveşnikov, directorul Conservatorului „Ceaikovski" asistat de decani şi de un grup de profesori, care ne-au răspuns la diferitele noastre întrebări de ordin didactic şi educativ.

Proaspătă se află în amintirea maestrului Sveşnikov primirea ce i s-a făcut acum cîţiva ani în ţara noastră, cînd a concertat cu „Corul de Stat" în diferite oraşe şi a interpretat, între altele, cu rară măiestrie, „Doruleţul" — compus de mine — foarte răspîndit astăzi în Uniunea Sovietică. Ne-am convins de altfel despre acest lucru cînd, într-o zi, coborînd într-una din minunatele staţii ale metro-ului, pe cînd admiram arta cu care s-a construit această monumentală operă arhitecturală de utilitate publică, cineva s-a apropiat de noi şi ne-a întrebat: „Rumînski?" La răspunsul nostru afirmativ, cel ce ni se adresase a început a fredona „Doruleţ, doruleţ, doruleţule", explicîndu-ne cu cîtă plăcere îl cîntă cei care au avut ocazia să-l execute sub bagheta maestrului Sveşnikov.

Din răspunsurile primite din partea grupului de pedagogi, în frunte cu directorul Conservatorului din Moscova, am putut face constatarea că unele din principiile organizatorice şi de funcţionare a învăţămîntului superior muzical sînt, parţial, adoptate şi în conservatoarele noastre, graţie schimbului de experienţă ce s-a făcut prin punerea la dispoziţia noastră, aproape în fiecare an, a diferitelor materiale privitoare la felul de funcţionare şi metodele întrebuinţate în Uniunea Sovietică.

Bineînţeles, îndelungata tradiţie şi experienţă de care dispun instituţiile de învăţămînt artistic din orașele pe care le-am vizitat, ca și condițiile excepționale de favorabile create de regimul sovietic, îndreptățesc să servească drept pildă și celor care, de curînd, am început să ne bucurăm de aceleași prielnice condiții.

De cum intri în impozanta clădire a Conservatorului din Moscova, ordinea, disciplina și atmosfera de artă și studiu impresionează adînc și te conving că aici domnește o serioasă rîvnă de perfecționare și progres în arta sunetelor. Am colindat prin diferitele sectoare de muncă: în spațioasele săli de cursuri și repetiții, la bibliotecă și discotecă, la renumitul „muzeu de cultură muzicală rusă", în care sînt păstrate, cu pietate, manuscrise ale marilor maeștri compozitori, la muzeul „Glinka", model de organizare sistematică, creat cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la nașterea marelui compozitor. Am vizitat frumoasele săli de concert și audiții, una mare în care concertează atît „Filarmonica de Stat" cît și alte mari formații și personalități artistice (tocmai se repeta de către cunoscutul dirijor german Konvitschny, concertul simfonic la care avea să-și dea concursul pianista maghiară Annie Fischer) și alta mai mică, în care lucra în acel moment clasa de dirigenție corală și, spre bucuria noastră, studentul care dirija era un romîn. Pretutindeni ai puternica impresie că te afli într-un mare laborator, utilat cu tot ce trebuie. In acest vast laborator muzical, ucenicii, sever selecționați, bine dotați și plini de rîvnă pentru studii, urmăresc să-și însușească necontenit cea mai înaltă calificare artistică de la numeroșii mari dascăli, pricepuți și experimentați maeștri interpreți, teoreticieni și compozitori, dintre care unii ne-au vizitat țara.

Rezultatele se verifică nu numai la finele fiecărui an școlar ci și la marile concursuri internaționale, la care absolvenții și chiar studenții conservatoarelor sovietice, obțin, pe drept, cele mai multe și mai însemnate premii.

La Kiev — lipsit de mărețul vechi local, bombardat și distrus în timpul războiului, în locul căruia se ridică acum în plin centru și va fi gata anul acesta altul mai mîndru, mai frumos, mai impunător, podoabă arhitectonică a orașului — am avut prilejul să ne convingem direct de cele afirmate mai sus, în frumoasa audiție organizată ad-hoc pentru noi.

Am avut lungi discuții cu mult cunoscutul și apreciatul teoretician Pavliucenko, locțiitorul directorului Conservatorului „Ceaikovski", cu compozitorul Ștogarenko etc.

De altfel, rodnicile rezultate ale învățămîntului muzical sovietic sînt cunoscute în țara noastră. Cine nu-și amintește de minunatele concerte, recent susținute de violonistul Igor Oistrah, proaspăt absolvent al Conservatorului din Moscova?

De acest superior învățămînt muzical se bucură, firește, și tinerii noștri studenți și aspiranți, trimiși ca bursieri spre a se desăvîrși și a se forma alături de cei sovietici. Cuvinte bune ni s-au spus despre Ștefan Bonea, Renée Alhalel și Lazăr Cosma, care studiază la Conservatorul „Rimski Korsakov" din Leningrad, ca și despre Litvin, Iliescu, Amiraș, Profeta și Teodor Grigoriu de la Conservatorul „Ceaikovski" din Moscova.

Prin unii dintre aceștia, ca traducători, am putut sta de vorbă și cu alți profesori care ne interesau direct: I. Maximov la Moscova și A. L. Ostrovski la Leningrad.

Din discuțiile purtate în problemele învățămîntului muzical, am văzut o dată mai mult că guvernul sovietic se interesează îndeaproape de educația muzicală a întregului tineret. Pînă în clasa a VII-a, muzica se predă în mod obligatoriu, în celelalte clase e numai facultativă și se face sub formă de cercuri artistice. Mai există însă școli medii tehnice de 4 ani, școli speciale de 10 ani și cîte o școală elementară și medie de muzică pe lîngă fiecare conservator. In Palatul Culturii se predau diferite cursuri artistice pentru amatori.

La Moscova am avut marea bucurie de a asista la o lecție de ansamblu coral predată de maestrul Sveșnikov, directorul conservatorului, cu copii care urmează cursurile unei școli speciale de 10 ani, înființată din inițiativa sa, și în care, pe lîngă disciplinele de cultură generală, se predau și cele prin care absolvenții devin dirijori de cor și care, la absolvire, sînt trimiși pe tot întinsul teritoriului sovietic.

Copiii au executat cu o rară perfecțiune, preciziune de ritm și excelentă intonație, coruri clasice pretențioase la două, trei și patru voci egale mixte, de Haydn, Mozart, Ceaikovski etc. ca și lucrări sovietice.

Nu ne-am putut reține și, dînd glas sentimentelor de satisfacție pe care le încercam, am felicitat călduros pe maestrul Sveșnikov pentru rezultatele excepționale la care a ajuns cu copiii, și pe aceștia pentru interesul și iubirea pe care o arată față de neîntrecutul lor pedagog.

„Poporul sovietic iubește foarte mult muzica, apreciază infinit și cinstește pe reprezentanții acestei arte. In Estonia și celelalte țări baltice, unde muzica e obiect de învățămînt obligatoriu în toate școlile și pe tot parcursul anilor școlari, publicul auditor al concertelor are un nivel mai înalt de înțelegere și apreciere. Este un exemplu bun de urmat și noi nădăjduim să realizăm pretutindeni acest lucru", a spus maestrul Sveșnicov.

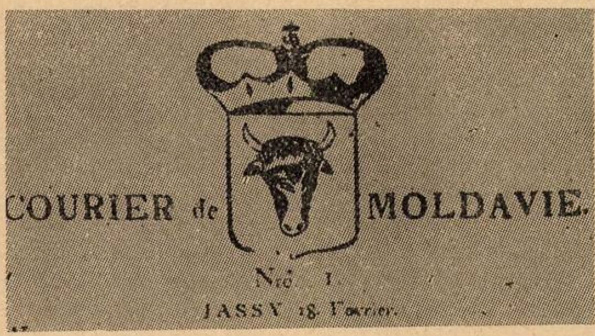
Ne-am bucurat mult de cele aflate, cu atît mai mult cu cît și noi ne străduim aici ca muzicii să i se redea dreptul de a sta alături de celelalte discipline, pe același plan și cu aceeași obligativitate pe care a avut-o, în întregul curs mediu.

Ne-am mai însemnat și alte diferite particularități didactice, metodice și științifice care vor fi adaptate muncii din conservatoarele noastre, ele ținînd de etapa superioară a educației muzicale și desăvîrșirii profesionale. Totodată am adus cu noi bogate învățăminte și note privitoare la structura organizatorică a învățămîntului muzical sovietic".

Ştiri noi despre relaţiile muzicale romîno-ruse

de prof. GEORGE BREAZUL

„După toate cercetările făcute, *cel mai vechi concert* care a avut loc în Iaşi, a fost acela din anul *1788,* dat în prezenţa cneazului Potemkin de *cîntăreţii ruşi,* în memoria luării Oceacovului, unde s-a executat, afară la aer, un *Te-deum* al marelui compozitor *Sarti:* „Тебя Бога хвалимъ“, *Pre tine doamne te lăudăm,* cu acompaniament de tunuri de diferite calibre, care înlocuiau în unele locuri, partea basului“. Astfel începe învăţatul nostru istoriograf, *Teodor T. Burada,* expunerea părţii I, *concertele,* din documentata sa *„Cronica muzicală a oraşului Iaşi (1780—1860)“* [1]). Ca izvor al informaţiei sale, el arată lucrarea lui *Voronov* „Краткiи взглядъ на состоаие музиких въ Россiи“, adaus la istoria muzicii de Stafford tradusă din limba franceză (Petersburg, 1838), indicînd în acelaşi timp, şi lucrarea lui Dimitrie Razumovski „Церковное пьнiе въ Россiи“ (Moscova 1867) [2]). In alt studiu al său, *„Corurile bisericeşti în Moldova,“,* Burada citează rîndurile respective din ambele publicaţii. Evenimentul acesta este consemnat şi în altă lucrare de istorie a muzicii ruse, şi anume în cea a compozitorului şi istoriografului *Nicolae Yussupow,* care adaugă că analele ruse vorbesc de acest festival că ar fi produs „o *prodigioasă impresie* asupra moldovenilor“ [3]). Consemnînd faptul, scriitorul rus nu pierde prilejul să observe că (chiar cînd scria el — acum aproape o sută de ani —) criticii nu ar fi fost unanimi în a găsi un merit compozitorului care şi-ar închipui să manifeste prin lovituri de tun maiestatea celui atotputernic: ei cer de la muzică altceva decît o „mise en scène de théâtre“, care nu consistă decît în aceea de a face zgomot pentru a produce efect asupra auditorilor. Cu privire la locul unde s-a cîntat Te-deum-ul lui Sarti, nu există controversă: pe cîmpia Ţuţora de lîngă Iaşi, unde se afla lagărul armatelor ruse — „im Lager Potemkins bei Jassy“ [4]) — cum precizează Hugo Riemann (în lexiconul său muzical). Numai că, el arată că aci s-a cîntat *al doilea* Te-deum, şi nu în *1788,* ci în *1789,* — ceea ce ar însemna, fie că această dată este greşită, fie că, ambele Te-deum-uri s-au cîntat la Iaşi, unul în 1788, cel de-al doilea în 1789, sau, ceea ce pare şi mai probabil, al doilea a fost cîntat şi în 1788 (după luarea Oceacovului) şi în 1789 (după cea a Benderului). Nu este exclusă nici ipoteza ca să se fi cîntat atunci şi un *Gloria* (slavă întru cel de sus) pentru cor, orchestră, clopote, lovituri de tun şi focuri de artificii, o altă compoziţie a lui Sarti, în acelaşi stil. Căci şi în anul următor, în 1790, prezenţa lui Sarti este menţionată în manifestările muzicale ale ofiţerilor şi soldaţilor ruşi cantonaţi la Iaşi. Despre ele şi despre o *altă lucrare* a lui Sarti, cîntată la Iaşi, sînt de aflat ştiri din *„Courier* (Courrier) *de Moldavie“.*


COURIER de
MOLDAVIE.
Nro 1.
JASSY 18. Fevrier.

La 18 februarie 1790 a apărut la Iaşi nr. 1 al periodicului „Courier de Moldavie“, scos în imprimeria de campanie a comandamentului lui Potemkin [5]). Multă vreme a existat îndoială asupra apariţiei lui. Astăzi, după exemplarul aflat la Biblioteca de Stat „V. I. Lenin“ din Moscova, a obţinut şi are în depozitele ei, o copie fotografică, şi Biblioteca Academiei R.P.R. [6]). Au apărut, după cît se ştie, cinci numere din această publicaţie. „Fiecare număr cuprinde, la început, ştiri din Iaşi, după care urmează ştiri scurte de peste hotarele Moldovei. Astfel, ca știri locale, nr. 1 arată modul *cum s-a sărbătorit la Iași, recunoașterea titlului de „Grand Hetman", acordat de împărăteasa Caterina a Rusiei, mareșalului Grigore Alexandrovici Potemkin*[7]). Festivitățile au început printr-o slujbă bisericească la mănăstirea Golia, la care, după liturghie, a urmat un „Te-deum solemn". Nu este, desigur, vorba de vreunul din Te-deum-urile lui Sarti, ci de muzică bisericească, poate bizantină, sau poate corală rusă. In timpul mesei, la marele dineu dat de Potemkin, *capela lui a executat un* foarte frumos concert, *„la Chapelle du Prince exécuta un très beau concert de la composition de Mr. Sarti"*[8]). Ce compoziție de Sarti s-a cîntat, nu se precizează, dar este destul de importantă informația că „marele Hatman" avea o formație muzicală proprie și că ea cînta compoziții ale lui Sarti, ceea ce nu va fi fost trecut neobservat de către „membrii divanului" și „boierii principatului" — care, după cum arăta foaia, figurau printre invitați — precum și, în măsura posibilităților, de către locuitorii Iașului.

---

[1]) **„Convorbiri literare“** (Bucureşti) A. XXI, nr. 12 (1 martie 1888), p. 1064.

[2]) **„Arhiva“**, Organul Societăţii Ştiinţifice Literare din Iaşi, A. XXV (jubiliar, nr. 7 şi 8 1914); p. 306—307.

[3]) **N. Youssoupoff — Histoire de la musique en Russie,** première partie, Musique sacrée, Paris, Saint-Jorre, MDCCCLXII, p. 104: „Le prince Potemkin, favori de Catherine, donnait à Yassi, ville de Moldavie, **un grand festival musical,** où cinq cents chantres exécutaient l'Oratoire de Sarti, **Te Deum laudamus** («Тебя Бога хвалимі»). Une masse formidable de musiciens accompagnaient le chant. Des coups de canon tirés en certains endroits devaient peindre la grandeur et la gloire de Dieu. **Nos annales parlent de ce festival comme ayant produit une impression prodigieuse sur les Moldaves“.**

[4]) **Hugo Riemanns Musik Lexikon,** Elfte Auflage bearbeitet von **Alfred Einstein,** II. Band, Berlin, Max Hesses Verlag, 1929, p. 1592.

[5]) S. VIANU — **Quelques aspects de l'influence exercée par la pensée progressiste russe sur la société roumaine de la fin du XVIII-e,** — în **Nouvelles études d'histoire présentées au X-e congrès des sciences historiques, Rome, 1955.** Académie de la Republique populaire roumaine, Bucarest, Editions de l'Academie de la R.P.R., 1955, p. 294—295.

[6]) DAN SIMONESCU — **Contribuţii la BIBLIOGRAFIA ROMÎNEASCĂ VECHE,** — în: **„Studii şi cercetări de bibliologie“,** Academia Republicii Populare Romîne, (Bucureşti), Editura Academiei R.P.R., I, 1955, p. 252.

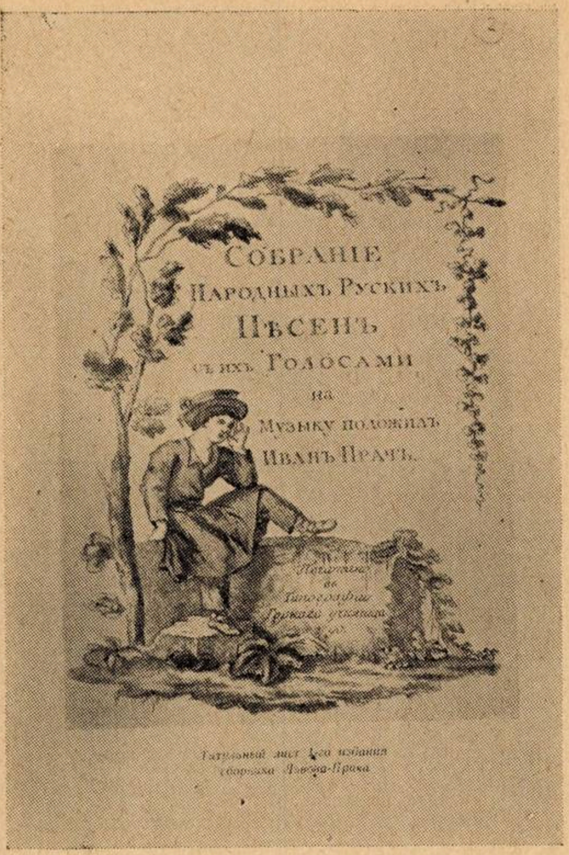
Impresie deosebită trebuie să fi făcut și de astă dată asupra moldovenilor, muzica lui Sarti, „al cărui talent dramatic a avut o adîncă influență asupra lui Mozart și care în contraste dramatice este deosebit de puternic" (Abert). Din 1784, de cînd fusese chemat la Petersburg să îndeplinească funcția de capelmaistru la curtea Caterinei a II-a, Sarti compusese și reprezentase aici o întreagă serie de opere, ba chiar o operă istorică, textul de Caterina a II-a, cu o introducere asupra sistemului muzical elin. El contribuise, desigur, și la repertoriul muzicii festive, pentru diferite solemnități, mai ales pentru sărbătorirea victoriilor în războaie, gen care se remarcă în viața muzicală rusă a secolului al XVIII-lea. Îndeosebi acest gen de muzică trebuie să fi impresionat pe moldoveni. Iar solemnitățile pentru „noua eminenta demnitate de mare hatman al trupelor cazacilor de la Caterinoslav și de la Marea Neagră" conferită de împărăteasă lui Potemkin, oferă lui Sarti acest prilej, mai ales că, de la 1784—1791, este conducătorul școlii de muzică înființată de el, pe domeniul lui Potemkin din Ucraina. De aceea, nu este ceva neobișnuit, ca, în astfel de împrejurări, să se cînte muzică de Sarti. Și, de fapt, după cum relatează „Courier de Moldavie", imediat după apariția marelui hatman în sala de festivități din casa vornicului Hyka (?) — *„serbarea începu printr-o amplă muzică vocală italiană acompaniată de cîteva sute de instrumente"*. Ce era această muzică, ne informează mai departe redactorul foii „Courier de Moldavie" — desigur, un martor ocular și auricular — : „Era un *Cor concertato pe care celebrul Sarti îl compusese pe loc, la moment* („à l'impromtu") *și ale cărui cuvinte imitînd pe Metastasio, erau :*

Se Tu la reggi al volo,
In sulla Neva albosa,
L'Aquila, vittoriosa,
Sempre ritornerà.

Nu este indicată în mod expres prezența lui Sarti la aceste festivități ; după toate probabilitățile, el a fost de față, a compus și a condus cele *cîteva sute de coriști și instrumentiști* care au executat această muzică. Dar, chiar fără el, spiritul muzical italian domina intens atmosfera și răsuna dincolo de zidurile casei vornicului Ghica și de auzul asistenților la „superba serbare", ajungînd și la cunoștința moldovenilor. Prin manifestările muzicale ale armatelor comandate de Potemkin, numele lui Sarti devine cunoscut printre ieșeni. Nu vor fi fost mulți dintre ei, care să reflecteze asupra meritelor pe care Sarti le avea în creația de operă a celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, în același timp cînd a trăit și a compus Mozart ; și, mirare dacă va fi fost printre ei cineva care să știe că Mozart îl cunoscuse bine — scria lui Leopold Mozart că este „un om leal, cum se cade" — pe o „Arie" a lui Sarti din opera „I due litigenti" scrisese variațiunile (Köchel 460), arie pe care o întrebuințează și în „Don Giovanni". Dar erau, de bună seamă, moldoveni, care n-au putut trece neobservate grandioasele Te-deum-uri ale lui Sarti, nici masele de muzicanți ruși care luau parte la executarea lor. De astă dată, aceste mase corale și instrumentale executau un *„choeur concertato"* de Sarti. Textul ei imita — relatează „Courier de Moldavie" — pe Metastasio. Dacă de Sarti, care în afară de realizările din Italia, fondase și condusese opera italiană din Copenhaga și desfășurase o atît de bogată activitate la Petersburg și chiar la Iași, moldovenii auziseră, apoi de Metastasio, renumitul libretist, poetul Curții din Viena, nu va fi fost pe atunci moldovean care să fi auzit de el. Pe acel timp, în afară de cine trecuse granițele Moldovei, nimeni nu avusese cum să asiste la o reprezentație de teatru muzical sau să ia cunoștință de ceea ce este un libret de operă și ca urmare, să-și dea seama de faima lui Metastasio, de stilul operei sale. Darea de seamă din „Courier de Moldavie", reproducînd textul literar al corului lui Sarti, consideră cuvintele lui ca imitînd pe Metastasio, ceea ce denotă o serioasă cunoaștere a operei și stilului marelui libretist. In Rusia el este frecvent menționat, firește în legătură cu reprezentațiile de operă italiană date aici. Redactorul foii apărute la Iași era în măsură să facă juste caracterizări asupra muzicii și textului ei literar scrise în cinstea lui Potemkin. Cu privire la

---

7) Ibid.
8) „Courier de Moldavie", nr. 1, Jassy, 18 Fevrier, p. 2.



Собрание
Народныхъ Рускихъ
Пѣсенъ
съ ихъ Голосами
на
Музыку положилъ
Иванъ Прачъ.

„Culegere de cîntece populare ruse cu melodiile lor“ de Ivan Praci

sensul cuvintelor italienești ale textului, nu este îndoială că el exprimă sentimentele ostașilor victorioși pentru comandantul lor, gratulîndu-l, urîndu-i să se întoarcă de-a pururi victorios. Ca de obicei, serbările s-au încheiat cu nelipsitul *bal* în care urechile și picioarele moldovenilor deprindeau dansurile străine la modă. Aceste dansuri urmează a fi cunoscute și studiate, pentru a putea cerceta influențele pe care, neîndoielnic, ele le-au exercitat asupra muzicii noastre, asupra celei lăutărești urbane în primul rînd. De asemenea, măcar ca mijloc de satisfacere a unei elementare curiozități psihologice muzicale, sînt de analizat lucrările lui Sarti care au fost executate la Iași, „producînd o impresie prodigioasă asupra moldovenilor“. La timpul în care s-a publicat cronica festivităților de la Iași în cinstea lui Potemkin, în 1790, moldovenii începuseră să înțeleagă și poate chiar să vorbească limba franceză. Citind această cronică din „Courier de Moldavie“, ei nu vor fi putut să-și dea seamă de amănuntele tehnice și datele istorice muzicale cuprinse în ea. Dar nimeni, nici unul dintre cititori, nici dintre cei care luaseră cunoștință de festivități, nu a putut trece cu vederea și nu a meditat la rolul atribuit muzicii în asemenea împrejurări solemne și la prestigiul de care se bucura muzica italiană în acel timp. Era în anul în care apărea culegerea de cîntece populare rusești a lui Ivan Praci.

*

Documentele romînești ale secolului al XVIII-lea și scrierile călătorilor străini care au trecut pe pămîntul patriei noastre, conțin destul de numeroase mențiuni referitoare la muzica populară romînească și la cei care o cîntau, la popor și la profesioniștii lui muzicali, lăutarii. Ei sînt predecesorii lui Barbu Lăutaru și ai faimei pe care, prin el, o face Liszt lăutarilor noștri. Datele cunoscute pînă acum asupra lor, cînd nu sînt din surse locale, sînt de proveniență, de obicei, apuseană. Citatul studiu al prof. S. Vianu aduce una din informațiile cele mai prețioase cu privire la *instrumentiștii populari romîni* din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, și anume: „printre documentele imprimate în „Descriptions des documents et actes se trouvant dans les Archives du ministère de la Justice de Moscou“ (Moscou, 1890, 7-e livre, p. 300—301) se găsește *o adresă a feldmareșalului P. A. Rumiantsev, datată din 18 iunie 1774, prin care el cere Divanului Valahiei să trimită la Petersburg pe frații Ivăniță, cîntăreți din cobză, cum și pe cîntărețul din fluier Stancu. Ei trebuiau să dea cîteva concerte de muzică romînească la curtea Caterinei a II-a“* 9). Sîntem obișnuiți să întîlnim, în astfel de mențiuni, termenul general și profesional de „lăutar“. Textul original rus îi numește *„muzicanți din Valahia“*: „**Валашскихъ Музыкантовъ Иваницу с Братом его, который играет на кобзе и Станку который играет на дудочках**“, Ivăniță și fratele lui care cîntă din cobză și Stancu care cîntă din fluier. Așadar, de astă dată, știrea nu vine din Apus, ci din Răsărit, de la rușii care au trecut pe la noi și au ascultat și muzică romînească. Ea este destul de timpurie, din anul încheierii păcii de la Kuciuk-Kainargi (1774) și constituie o recunoaștere a particularităților calitative ale muzicii populare romînești și ale instrumentiștilor — **и грать на инструменте** — a cînta din instrumente — care cîntau din *cobză* și din *fluier*. Cît de propriu sînt întrebuințați în textul rus acești doi termeni, nu ne putem da seama. Oricare ar fi instrumentele din care cîntau cei trei virtuoși, ei cîntau muzică populară „valahă“ — „Les airs nationaux des Valaques“ sau „Les chants traditionels que des oreilles daces ont peut-être entendu aux temps de Décebale et de Trajan“ (Demidoff) — și, probabil, nu numai îndemînarea lor tehnică, ci și repertoriul lor le-a creat prestigiul de a fi duși — cum spune mai departe textul rus — „cu instrumentele lor numaidecît direct din București pe la Kiev spre Petersburg, explicîndu-li-se că ei sînt trimiși la curtea majestății sale și trebuie să se prezinte acolo la măria sa Grigore Alexandrovici Potemkin. Și de astă

---

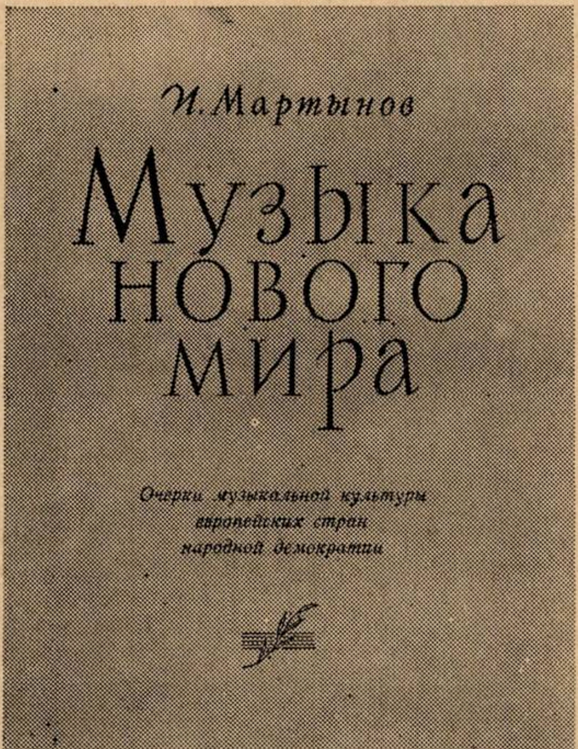
9) S. VIANU, loc. cit., p. 287, nota 2.

dată, este pomenit, în legătură cu muzica, cu relaţiile muzicale romîno-ruse, numele lui Potemkin.

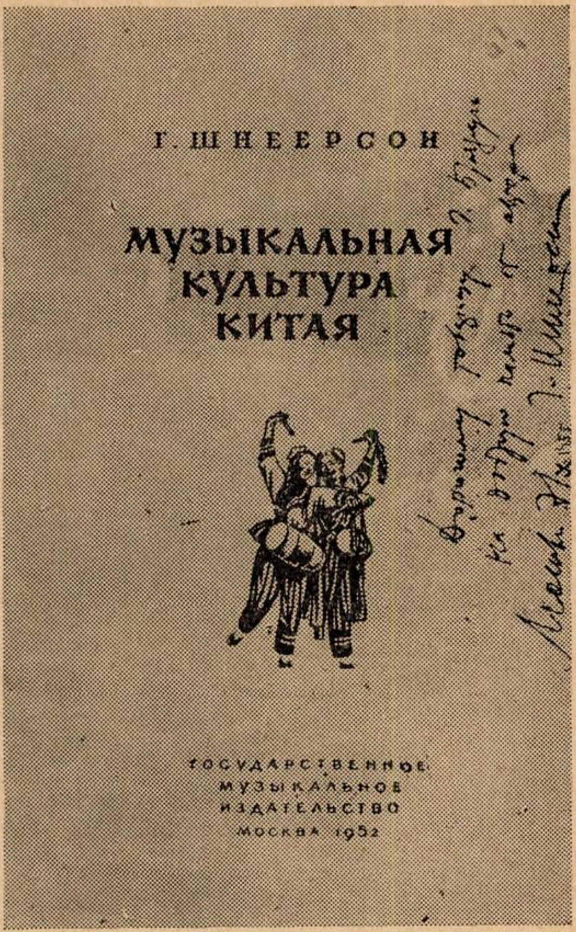
Nu avem încă informaţii asupra succesului pe care l-ar fi obţinut instrumentiştii valahi la Petersburg. Dar, exact trei sferturi de veac mai tîrziu, în 1849, „în serile de 21 şi 23 martie, se dădură în folosul refugiaţilor romîni din Transilvania, aflaţi fără mijloace de existenţă în Bucureşti, două reprezentaţii teatrale în limba franceză, în care s-au jucat două vodeviluri... Pe lîngă aceste vodeviluri foarte spirituale, D. A., un tînăr ofiţer rus, scrisese o comedie plină de veselie, în care însuşi avea rolul principal, iar d-na D., *cu foarte mult spirit, graţie şi cu o voce plină de farmec cîntă delicioasele melodii naţionale ruseşti*" [10]). Nici cu privire la programul de melodii executate cu acest prilej nu sînt culese date. Dar aprecierile elogioase asupra lor n-au lipsit.

*

Cu gîndul la astfel de evenimente şi la istoriografia muzicală sovietică am plecat la Moscova, cu gîndul la oameni, la ideile şi faptele lor. Pe lîngă idei, fapte şi cărţi, în marea ţară a socialismului, am găsit inimi calde, înţelegătoare, oameni buni, gata să călăuzească şi să sprijine străduinţele noastre de a învăţa, de a cerceta şi a căpăta informaţii ştiinţifice. Din primele ceasuri ale sosirii noastre la Moscova, ne-am aflat între prieteni, între învăţaţi pasionaţi de probleme ştiinţifice, între muncitori intelectuali, cu care ne-am înţeles nu numai în limba universal inteligibilă a artei sonurilor, ci în graiul ideilor, pe terenul istoriografiei muzicale.


И. Мартынов
Музыка нового мира
Очерки музыкальной культуры европейских стран народной демократии
Государственное музыкальное издательство Москва 1955

I. Martînov: „Muzica lumii noi". (a ţărilor de democraţie populară)

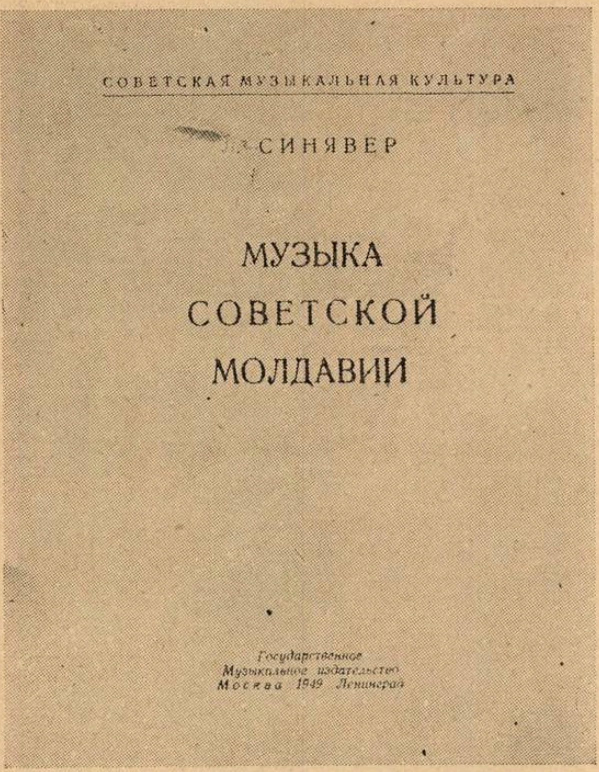

Г. ШНЕЕРСОН
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКВА 1952

I. Şneerson: „Cultura muzicală a Chinei"

Din capul locului, tov. Martînov, Şneerson şi Siniaver de la Uniunea Compozitorilor Sovietici ne-au întîmpinat cu ştiinţa şi experienţa lor, indicîndu-ne lucrări de valoare, instituţii, personalităţi de seamă, pentru a ne îndruma paşii în multilateralele lor realizări şi preocupări muzicologice. Astfel am ajuns la marile biblioteci muzicale, să vedem şi să consultăm cărţi şi note, să răsfoim reviste şi să ne dăm seama de cît s-a lucrat acolo în domeniile ştiinţei muzicii, ce probleme frămîntă pe învăţaţi, ce strădanii se depun pentru progresul muzicologiei. De la minunata şedinţă de lucru cu corul de copii mici a maestrului Sveş-

---

10) DIMITRIE C. OLĂNESCU — **Teatrul la Romîni**, partea II, Teatrul în Ţara Romînească, 1798—1898, Analele Academiei Romîne, Şedinţele din 1 noiembrie 1896 şi 17 martie 1897, pag. 164—165.



СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

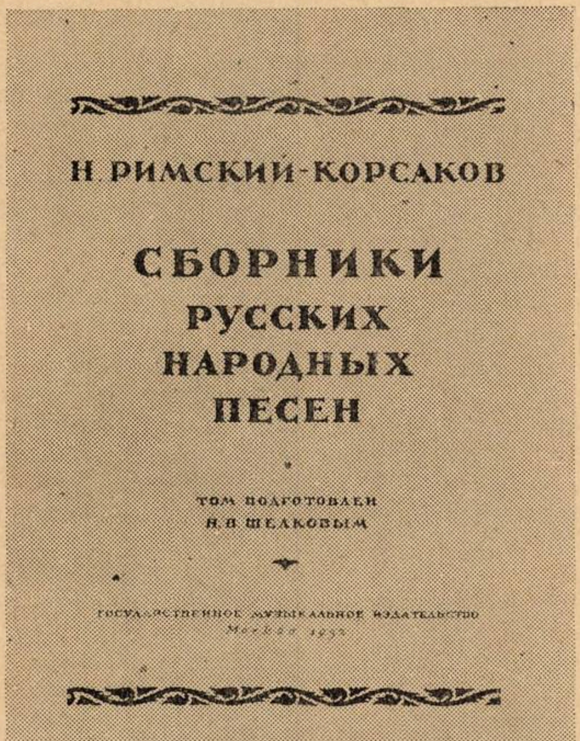
Л. СИНЯВЕР

МУЗЫКА
СОВЕТСКОЙ
МОЛДАВИИ

Государственное
Музыкальное издательство
Москва 1949 Ленинград

„Muzica Moldovei sovietice“ de L. Siniaver

nicov, directorul Conservatorului din Moscova și pînă la activitatea didactică desfășurată în înaltele instituții de învățămînt muzical, *temeiurile științifice asigură progresul atît al artei, cît și al muzicologiei sovietice*. Ne-au impresionat impunătoarele tomuri de istoria muzicii universale, ruse și sovietice, numeroasele exemple muzicale strînse cu migală și publicate cu riguros spirit critic, retipărirea vechilor culegeri de melodii populare ruse — Praci, Trutovski, Rimski-Korsakov — și a partiturilor, studiile de folclor, de acustică muzicală, de estetică marxist-leninistă, monografiile, mari și mici, de popularizare, de informare și îndrumările pentru adîncirea cunoașterii trecutului și a prezentului.



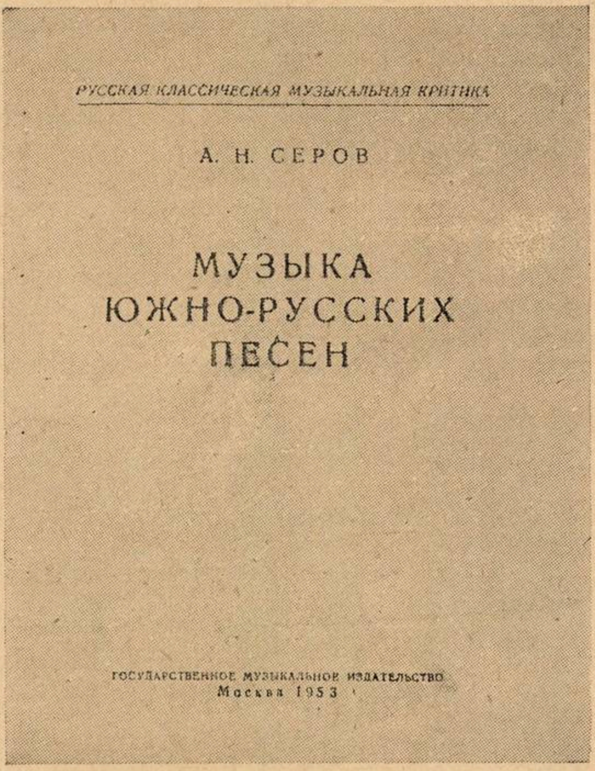
Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

СБОРНИКИ
РУССКИХ
НАРОДНЫХ
ПЕСЕН

ТОМ ПОДГОТОВЛЕН
Н. В. ШЕЛКОВЫМ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва [illegible]

„Culegere de cîntece populare ruse“ de N. Rimski-Korsakov



РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

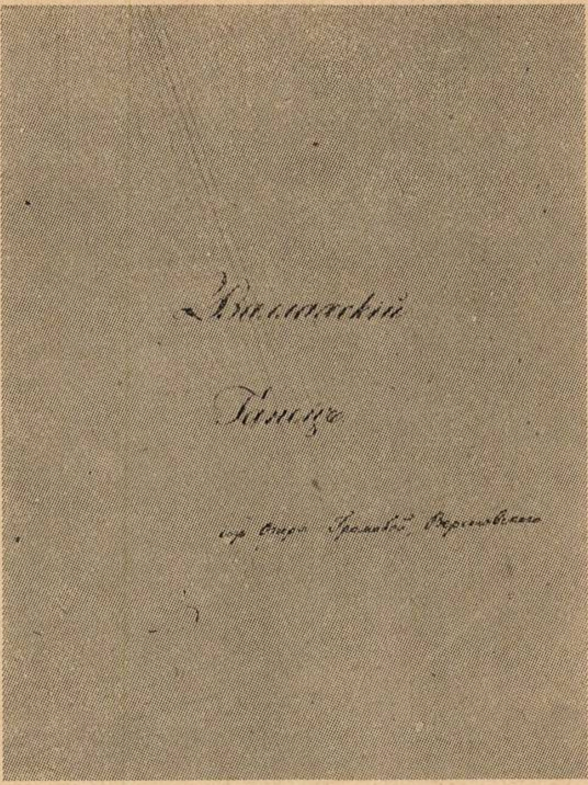
А. Н. СЕРОВ

МУЗЫКА
ЮЖНО-РУССКИХ
ПЕСЕН

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1953

„Muzica cîntecelor din sudul Rusiei“ de A. N. Serov

In muzeele de cultură muzicală din Moscova și Leningrad sînt adunate și păstrate cu pioasă grijă manuscrise ale marilor compozitori ruși și sovietici, precum și de-ale clasicilor apuseni. In muzeul din Moscova există un extrem de interesant și bogat caiet de schițe al lui Beethoven. Alături, în aceeași clădire a Conservatorului din Moscova, este muzeul „Glinka“, organizat cu prilejul aniversării a unui veac și jumătate de la nașterea marelui maestru. In același muzeu de cultură muzicală rusă din Moscova, grație bunăvoinței tov. Dobrohotov, am aflat întrebuințate *melodii populare valahe* în opera „Gromoboi“ de Alexis Nicolaievici Verstovski, un contemporan al lui Glinka. Sînt teme folosite de Flechtenmacher în „Uvertura națională moldavă“, apărute apoi în culegerea de arii romînești de la 1850 a lui Henri Ehrlich, valorificate apoi cu înaltă măiestrie de către

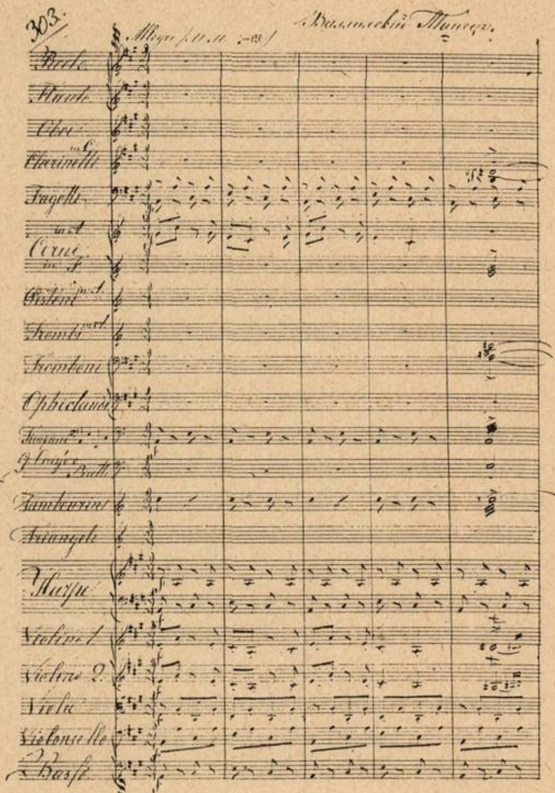


Валашскій

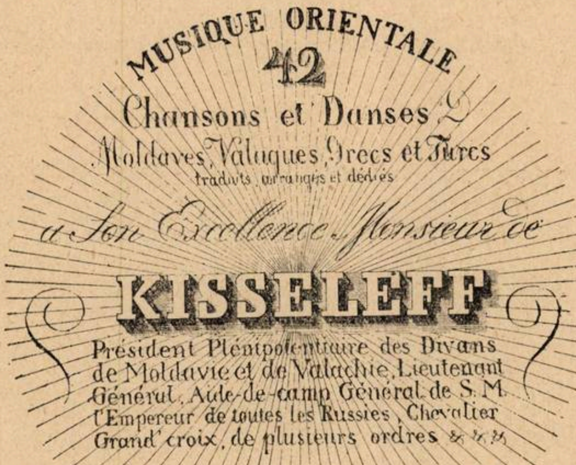
Танецъ

изъ Опер. Громобой, Верстовскаго

Coperta la „Dans valah" de Vertsovsky

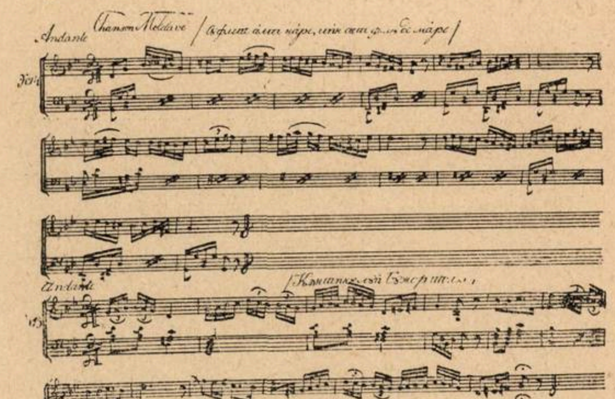

303.
Allegro
Валашскій Танецъ
Flauti
Oboi
Clarinetti
Fagotti
Corni
Trombe
Tromboni
Ophicleide
Timpani
Tamburini
Triangolo
Harpe
Violino 1
Violino 2
Viola
Violoncello
Basso

„Dans valah" din opera „Gromoboi" de Vertsovski (pagina I a partiturei).

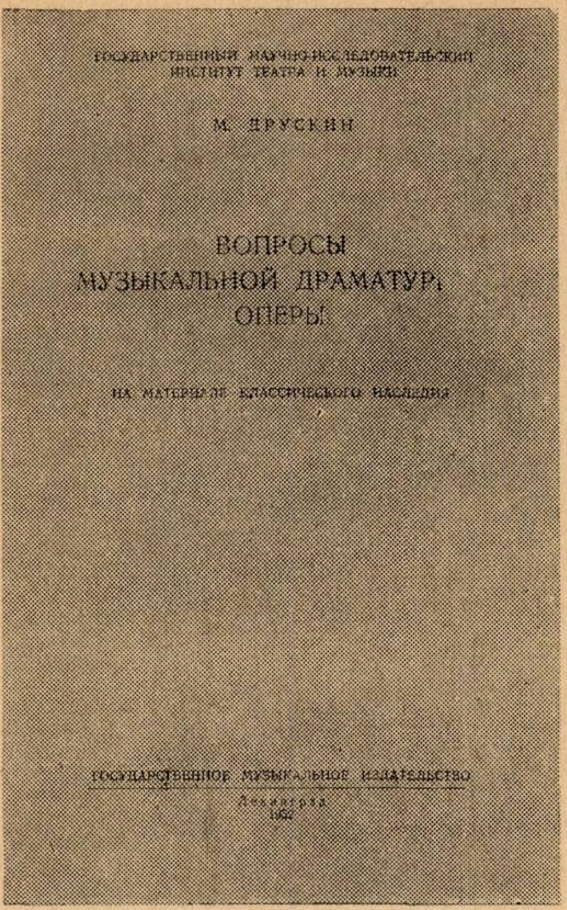


MUSIQUE ORIENTALE
42
Chansons et Danses
Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs
traduits, arrangés et dédiés
a Son Excellence Monsieur de
KISSELEFF.
Président Plénipotentiaire des Divans
de Moldavie et de Valachie, Lieutenant
Général, Aide-de-camp Général de S. M.
l'Empereur de toutes les Russies, Chevalier
Grand'croix, de plusieurs ordres &c &c
par
FRANÇOIS ROUSCHITZKI

Coperta colecţiei lui Rouschizki de Cîntece şi dansuri moldave, valahe, greceşti şi turceşti.


Andante
Chanson Moldave
Andante

Pagină din colecţia lui Rouschitzki, („Chansons Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs")



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ТЕАТРА И МУЗЫКИ

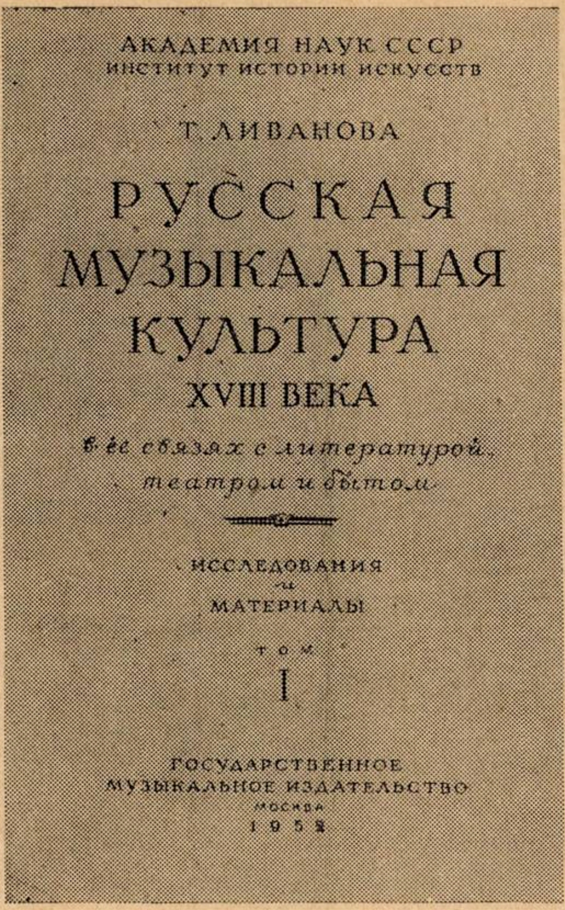
М. ДРУСКИН

ВОПРОСЫ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУР
ОПЕРЫ

НА МАТЕРИАЛЕ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Ленинград
1952

M. Druskin: „Problemele dramaturgiei muzicale a operei“



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Т. ЛИВАНОВА

РУССКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
XVIII ВЕКА

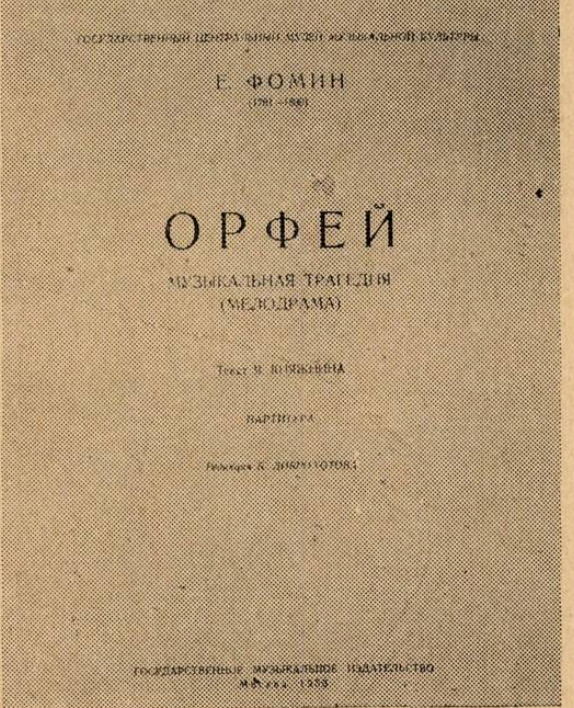
в её связях с литературой,
театром и бытом

ИССЛЕДОВАНИЯ
и
МАТЕРИАЛЫ

ТОМ
I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА
1952

T. Livanova: „Cultura muzicală rusă din secolul al XVIII-lea“



Е. ФОМИН

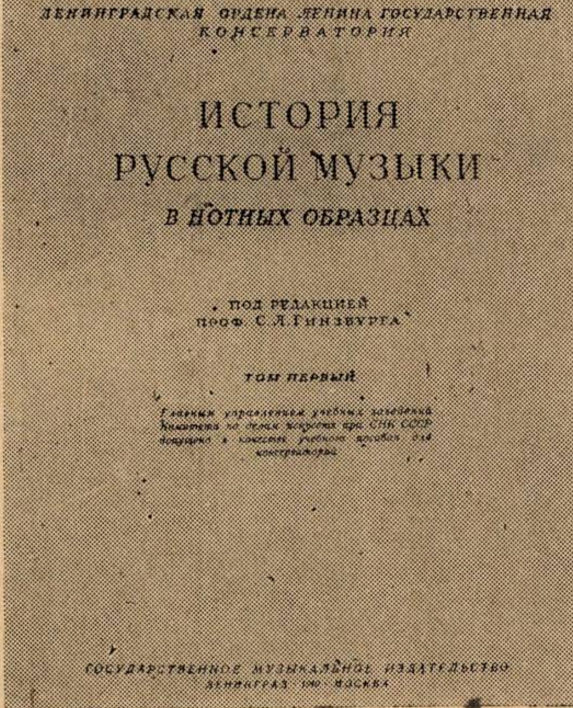
ОРФЕЙ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАГЕДИЯ
(МЕЛОДРАМА)

ПАРТИТУРА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„Orfeu“ de E. Fomin



ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ МУЗЫКИ
В НОТНЫХ ОБРАЗЦАХ

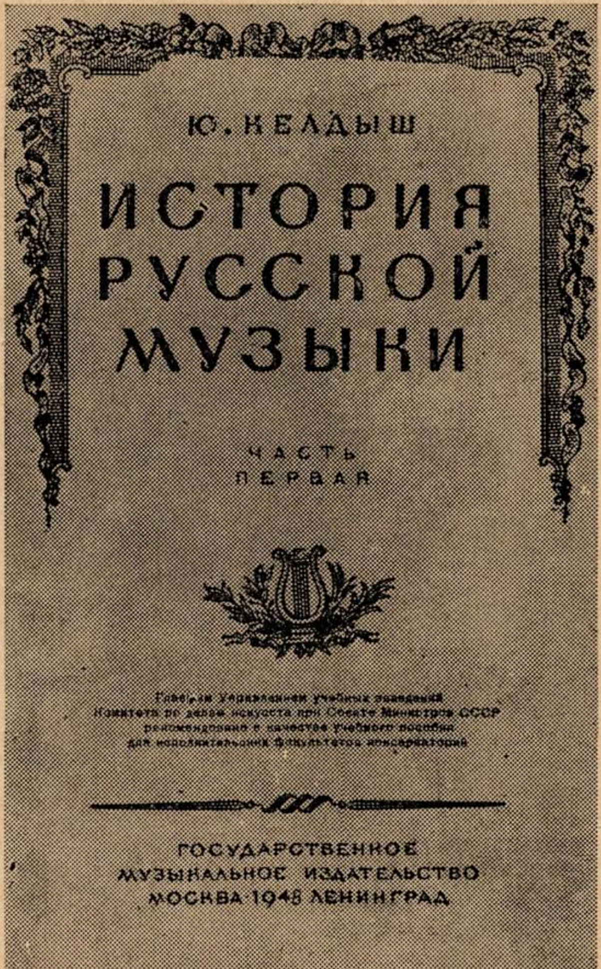
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
ПРОФ. С. Л. ГИНЗБУРГА

ТОМ ПЕРВЫЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„Istoria muzicii ruse în exemple“ de S. L. Ginsburg marele nostru Enescu în Rapsodia I-a. Cu ajutorul secției de manuscrise muzicale și a marei biblioteci publice din Leningrad am putut obține o fotocopie după această prețioasă partitură, iar de la Muzeul din Moscova, banda de magnetofon respectivă.

Documentarea istorică asupra începuturilor culegerilor, transcrierilor și aranjamentelor vocale sau instrumentale ale melodiilor romînești a fost întotdeauna paralizată de o gravă lacună și anume, cu toate stăruitoarele cercetări, nu ajunsesem nici unul din noi, cei care ne interesăm de problemele de istorie și folclor muzical, să cunoaștem, să vedem și să putem studia *prima* lucrare cuprinzătoare de acest gen, *Culegerea de muzică orientală, 42 cîntece și jocuri moldave, valahe, grecești și turcești* a lui *François Rouschitzki* dedicată lui *Kisseleff*. Este ușor de înțeles cu ce viu interes și încordată atenție am consultat fișierele bibliotecilor muzicale din Moscova, Leningrad și Kiev, și cu ce stăruință am trecut titlul lucrării prin auzul și văzul specialiștilor sovietici, istoricilor, etnografilor și bibliografilor muzicali. La Leningrad am fost încredințat că publicația lui Rouschitzki nu este necunoscută ; sperăm să dăm de ea. Intre timp, *Alexandru T. Burada,* fiul marelui nostru muzicolog, ne-a procurat un exemplar — singurul aflat pînă acum în țara noastră — din biblioteca tatălui său. In facsimil dăm coperta și o pagină din această importantă lucrare. „Albina Romînească“ nr. 21 din 18 februarie 1834, anunțînd apariția ei, numește pe autor *Rușițka* — în limba franceză scris *Rouschitzka.* Il considerăm fiul lui *Wenzl Ruziczka, „k.k. Hof-Organist“* din Viena. Intr-un studiu special ne vom opri mai amănunțit asupra acestei valoroase lucrări *).

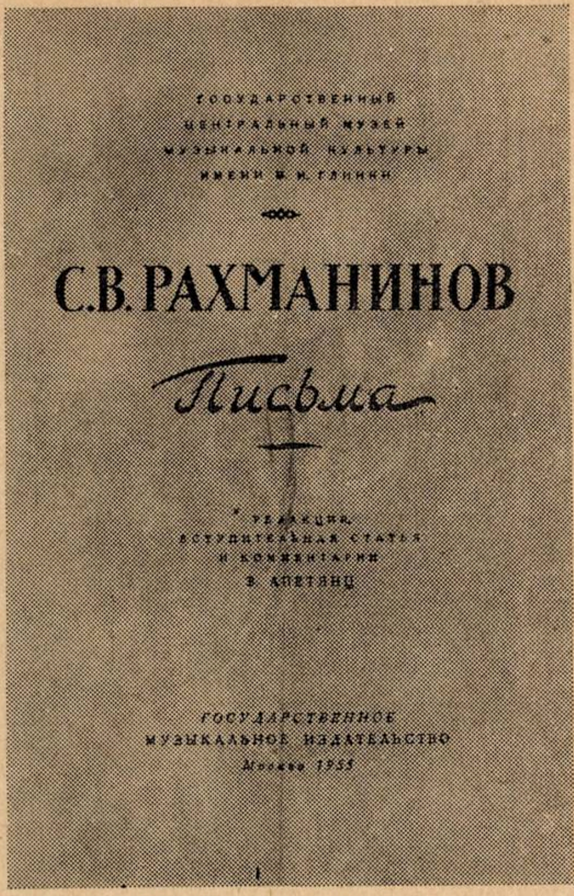

Ю. КЕЛДЫШ

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
МУЗЫКИ

ЧАСТЬ
ПЕРВАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА · 1948 · ЛЕНИНГРАД

„Istoria muzicii ruse“ de I. Keldîș


ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ИМЕНИ М. И. ГЛИНКИ

С.В.РАХМАНИНОВ

Письма

РЕДАКЦИЯ,
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
И КОММЕНТАРИИ
З. АПЕТЯН

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1955

I

S. V. Rahmaninov : „Scrisori“

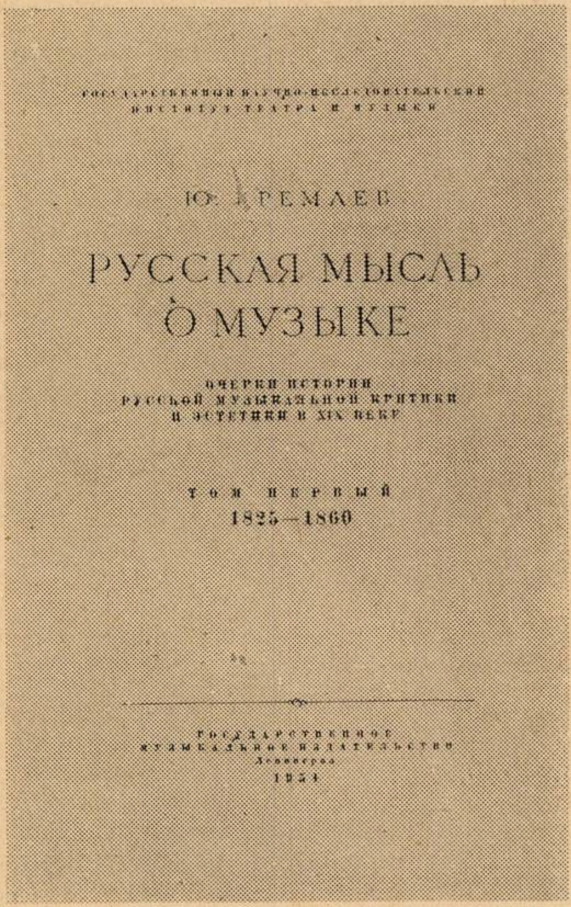
In Biblioteca Conservatorului din Leningrad, printre altele, am dat de un exemplar din prima ediție a celor *„12 melodii naționale* armonizate de Gavriil Musicescu“ cu dedicația : *„Celebrului artist și compozitor Anton Gr. Rubinstein, director al Conservatorului din Petersburg,* ca semn de distinsă considerațiune, G. Musicescu“. Sîntem pe locurile unde marele nostru dirijor de cor și îndrumător în valorificarea artistică şi armonizarea modală a muzicii populare romîneşti îşi completează studiile, în atmosfera puternicului grup al „celor cinci".

---

* In timpul tipăririi acestui număr al revistei, studentul Cosma Lazăr Octavian, de la Conservatorul din Leningrad cu care am lucrat în timpul cît am fost la Leningrad, ne comunică știrea că a descoperit un exemplar al lucrării lui Rouschitzki în arhivele Kisseleff din acel oraș.

Auzim de alte nume de lăutari romîni care au cîntat pe aici, purtînd faima viersului romînesc, aureolat de admiraţia lui Puşkin. Studiile puşkiniene cuprind şi cîntecele şi jocurile moldoveneşti de care el era fermecat. Pretutindeni am fost întîmpinaţi cu vii dorinţe de cunoaştere a muzicii romîneşti. Profesorii de istoria muzicii de la Conservatoarele din U.R.S.S. au prevăzute în planurile lor de învăţămînt, lecţii de istoria muzicii romîneşti ; ne cer material necesar. La Kiev, profesorul Mihailov ne arată un respectabil volum, pe care l-a scris asupra muzicii noastre.

In acest chip muzicologia sovietică, prin eminenţii ei reprezentanţi, ne-a fost călăuză şi sprijin pe drumul intereselor noastre muzicologice.



Государственный научно-исследовательский
институт театра и музыки

Ю. Кремлев

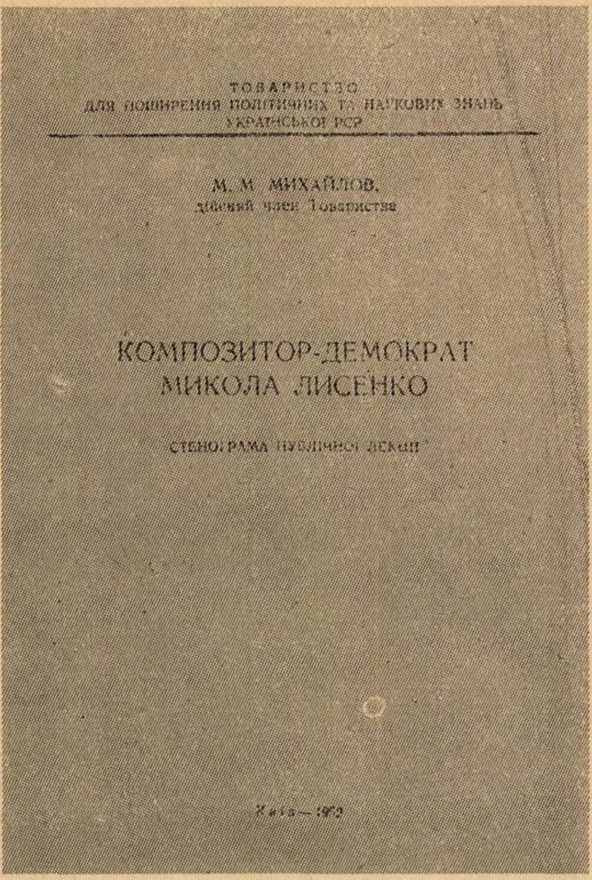
РУССКАЯ МЫСЛЬ
О МУЗЫКЕ

очерки истории
русской музыкальной критики
и эстетики в XIX веке

том первый
1825—1860

Государственное
музыкальное издательство
Ленинград
1954

I. Kremlev : „Gîrdirea rusă despre muzică"



ТОВАРИСТВО
ДЛЯ ПОШИРЕННЯ ПОЛІТИЧНИХ ТА НАУКОВИХ ЗНАНЬ
УКРАЇНСЬКОЇ РСР

М. М. МИХАЙЛОВ,
дійсний член Товариства

КОМПОЗИТОР-ДЕМОКРАТ
МИКОЛА ЛИСЕНКО

СТЕНОГРАМА ПУБЛІЧНОЇ ЛЕКЦІЇ

Київ — [illegible]

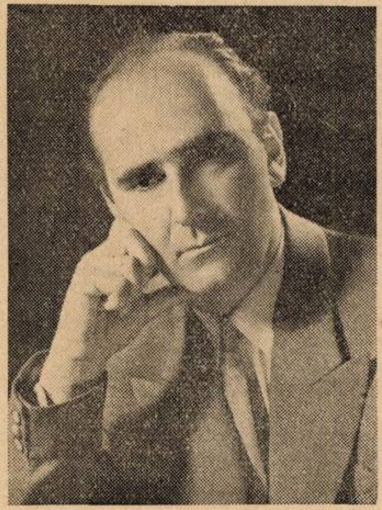
M. Mihailov : „Compozitorul democrat Micola Lisenko"

Creația muzicală

Pe marginea corurilor lui Gheorghe Dumitrescu

de N. PAROCESCU

In articolul publicat în revista „Muzica" (nr. 7—8/1955), Liviu Rusu reamintește rolul muzicii corale ca factor însemnat de cultură a maselor largi, ca element esențial în dezvoltarea muzicii noastre, punînd în lumină două aspecte importante ale stadiului actual al stilului coral „a cappella" în țara noastră: aspectul unei anumite stagnări și acela al posibilităților lui de creștere.



Este desigur foarte bine venit acest început de discuție pentru lămurirea celor mai importante probleme legate de cele două aspecte amintite. În legătură cu posibilitățile actuale de dezvoltare a creației corale bazată pe cîntecele populare (prelucrări), articolul relevă prețioasa experiență creatoare în acest domeniu a compozitorilor Mihail Jora și Paul Constantinescu. Desigur, există în creația noastră corală actuală și alte contribuții creatoare, demne de a fi relevate. De fapt, volumele de coruri „a cappella", pe autori, publicate de E.S.P.L.A. în 1955 arată cu prisosință acest lucru.

În articolul de față ne vom ocupa de corurile lui Gheorghe Dumitrescu, pe care le vom considera din amîndouă aceste puncte de vedere. Pentru un moment, însă, le vom privi numai din primul punct de vedere — ca prelucrări de cîntece populare.

Dacă „cunoașterea limbajului muzical al poporului ca poetul limba maternă" este condiția de bază a oricărei prelucrări creatoare a folclorului, există o treaptă superioară a acestei activități și anume: identificarea artistului profesionist cu însuși procesul popular de creație. Și această trăsătură este caracteristică — socotim — într-un înalt grad metodei de creație a lui Gheorghe Dumitrescu.

Intocmai ca și în creația populară, în cadrul căreia poporul își dezvoltă și șlefuiește treptat prin proprii săi poeți-cîntăreți cîntecele sale — versuri și muzică, concepute unitar plecînd de la milenara sa tradiție orală — compozitorul Gheorghe Dumitrescu își compune singur cîntecele sale — versuri și melodie, concepute unitar — pornind și el direct de la tradiția populară. El năzuiește să înapoieze poporului, mult amplificată și înfrumusețată, propria-i imagine artistică a vieții. Astfel, compozitorul ajunge să descopere drumul dezvoltării creatoare a folclorului, plecînd chiar de la conținutul lui de viață — idei, simțiri, năzuințe — pe care nu se mulțumește să-l sublinieze numai (ceea ce fac mulți dintre acei ce prelucrează cîntecul popular), ci să-l și amplifice, să-l îmbogățească, să-l înnoiască. Acest principiu de creație stă la baza lucrărilor corale ale lui Gh. Dumitrescu și explică marea lor valoare artistică, puternicul lor caracter realist.

Iată un exemplu din cele mai caracteristice: textele create de compozitor pentru cele două piese care formează corul „Cîntec oltenesc". Primul are ca sursă imaginea populară, frecventă în doinele de haiducie, a țăranului fugar (băjenit), care se revoltă individual și se hotărăște să ia calea codrului. In varianta compozitorului, „tipul" țăranului pare să rămînă neschimbat în esență; compozitorul îi accentuează doar sentimentele de revoltă, curaj și bărbăție și îl conturează mai viu ca personaj prin monologul și începutul de dialog cu Oltul. Dar, dacă legăm acest text de „textul" următor, vom vedea că imaginea țăranului a suferit o transformare adîncă. Iată cum: în momentul cînd acesta spune Oltului dorul de haiducie, intervine un nou cîntec ce întruchipează imaginea unei cete de țărănci și țărani olteni răsculați, care merg să se alăture unei mari răscoale, simbolizată printr-un cîntec despre mișcarea lui Tudor Vladimirescu. Textul creat de compozitor pleacă în mod vizibil de la nenumăratele imagini populare de țărani răzvrătiți individual, a căror trăsătură caracteristică — setea de răzbunare sîngeroasă împotriva asupritorilor — e exprimată cu o notă umoristică. În creația lui Gheorghe Dumitrescu, în locul imaginii răzvrătirii individuale, o avem pe aceea a marii răscoale populare. Procedeul poeziei populare — contrastul artistic dintre glumă și amenințarea unei răzbunări crunte — are la Gheorghe Dumitrescu o variantă originală: oltenii și oltencele se duc la „coasă".

. . . .

„Să cosească mătrăgună,
Tot ciocoi de viță bună".

Se vede clar că amîndouă textele sînt concepute și realizate în așa fel de către compozitor, încît — deşi amîndouă sînt cîntece lirice — atunci cînd sînt legate între ele nemijlocit şi dezvoltate prin anumite procedee corale, să ne dea împreună o imagine nouă, unitară, mai cuprinzătoare în ce priveşte conţinutul, mai bogată în elemente epico-dramatice clar conturate şi, în consecinţă, de un efect artistic superior celor două cîntece considerate separat sau numai înşiruite. Este limpede că în întregul ei, imaginea creată de compozitor conţine în raport cu imaginile populare ale temei, un plus de idei artistice, un plus de adevăr asupra realităţii istorice pe care o redă, că este deci o nouă întruchipare a ţăranului împins de viaţa grea să ia drumul codrului şi al răzbunării ; ideea unei mari răscoale populare simbolizată prin mişcarea de larg răsunet istoric a lui Tudor Vladimirescu, îmbogăţeşte şi amplifică substanţial imaginea cîntecului popular, de obidă şi revoltă individuală.

Această nouă tipizare dă compozitorului posibilitatea de a-şi desfăşura fantezia creatoare poetico-muzicală pe planuri largi. Compozitorul accentuează cadrul concret legat de viaţă ce determină stările sufleteşti — peisajul, contrastul dintre diferitele personaje etc. Dezvoltarea textelor cîntecelor populare creează împrejurarea ca, prin combinarea cu mijloacele muzicale, cîntecele să fie transformate adesea (mai ales cînd ele conţin un sîmbure epic conturat, cum e cazul doinelor de haiducie) în mici scene epico-dramatice. Cînd ascultăm „Cîntecul oltenesc", rămînem cu impresia clară — deşi această piesă corală e formată, în fond, din două cîntece lirice — a desfăşurării unei mici scene unitare cu personaje (ţăranul băjenit, oltenii, oltencele), cu un cadru viu de situaţii şi acţiuni (ţăranul care doineşte a haiducie pe malul Oltului, apropierea cetei de olteni răsculaţi, alăturarea la ei a ţăranului băjenit, plecarea împreună ca să-şi răzbune crunt suferinţele) şi chiar cu un conflict dramatic — existînd doar latent în cîntecul popular — conflictul dintre ţăranii iobagi şi boieri, sugerat suficient de clar de către compozitor. Acum ne putem da seama de importanţa acestei laturi — a textului — în creaţia de cîntece a lui Gheorghe Dumitrescu. Procedeul acesta de prelucrare a cîntecelor populare începînd cu amplificarea lor interioară, de conţinut, stă la baza celor mai valoroase lucrări ale compozitorului.

În acelaşi volum de coruri, remarcabil prin forţa sa poetică este cîntecul „Foicica bobului", pe tema haiducului care lasă calea codrului şi apucă drumul răscoalei ţărăneşti. Aci compozitorul pleacă de la imaginea populară a haiducului Jianu, dar creează o nouă variantă, în scopul de a obţine o anumită pregnanţă epică necesară expresiei pe care o urmăreşte.

Dar în afară de cîntece pe teme cu caracter epic, în care se află latent un sîmbure dramatic, compozitorul foloseşte procedeul de mai sus şi pentru cîntece de dragoste. Desigur, aci posibilităţile de dramatizare în sensul arătat, sînt mai reduse, dar abila folosire a cîtorva elemente ca dialogul, sugerarea clară a cadrului şi situaţiilor ş. a. dă întregului cîntec o mare forţă sugestivă, lăsînd, de asemenea, impresia unei mici scene lirice.

Am văzut cum şi de unde începe compozitorul prelucrarea cîntecului popular.

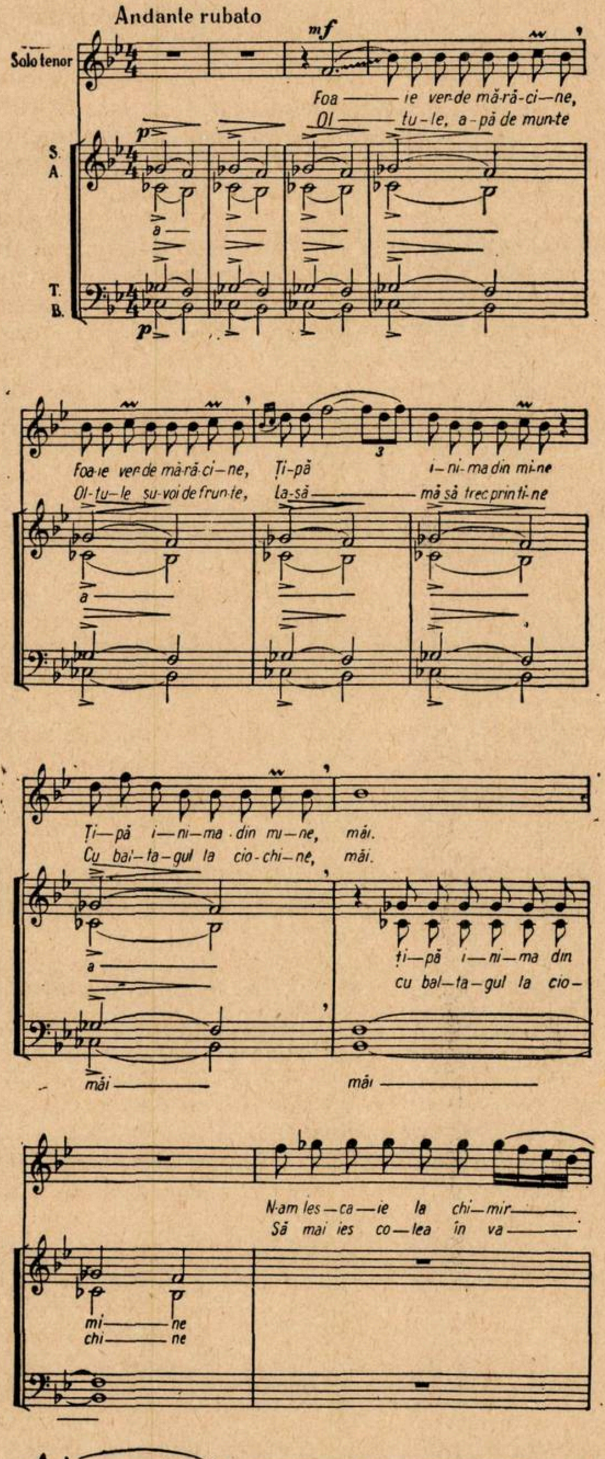
In ce priveşte latura măiestriei corale a cîntecelor lui Gheorghe Dumitrescu, ea îşi are sursa tocmai în acest spor de idei şi sentimente pe care compozitorul le introduce în imaginea populară şi în reliefarea laturii concrete, de viaţă, a acestora cu ajutorul unor procedee dramatice. Această sursă a expresiei muzicale a cîntecelor sale o dezvăluie foarte conştient însuşi compozitorul, care afirmă că *poezia populară, fiind dramatică în esenţa ei, totul constă în a-i găsi o atare expresie muzicală cît mai simplă* (însemnări în urma unei discuţii cu compozitorul). In cele ce urmează vom încerca să relevăm cîteva din procedeele muzicale folosite pentru obţinerea acestei expresii dramatice pe care o are în vedere compozitorul.

Pe primul plan al preocupării compozitorului stă, desigur, melodia populară, pe care el o alege conform conţinutului tematic şi după criteriul maximei concentrări a expresiei. Modificările aduse unor melodii populare sau compunerea altora în stil popular sînt făcute tot după acest criteriu artistic ; de potenţele unei astfel de melodii atîrnă toate amplificările muzicale ale imaginii populare de la care pleacă. Compozitorul, deci, nu fetişizează cîntecul popular şi nici nu-l priveşte ca pe un document, ci ca pe un bun artistic ce aparţine tuturor acelor care, făcîndu-se ecoul năzuinţelor nobile ale maselor, îl dezvoltă pînă la nivelul unei înalte arte profesionale.

Melodia populară aleasă de compozitor pentru ţăranul ce doineşte a haiducie pe malul Oltului — o doină oltenească autentică (Ex. 1) exprimă durerea şi apăsarea în care îşi are obîrşia revolta, dar exprimă şi curajul şi nădejdea aşa cum cere imaginea, făurită de compozitor, a întregului cîntec.

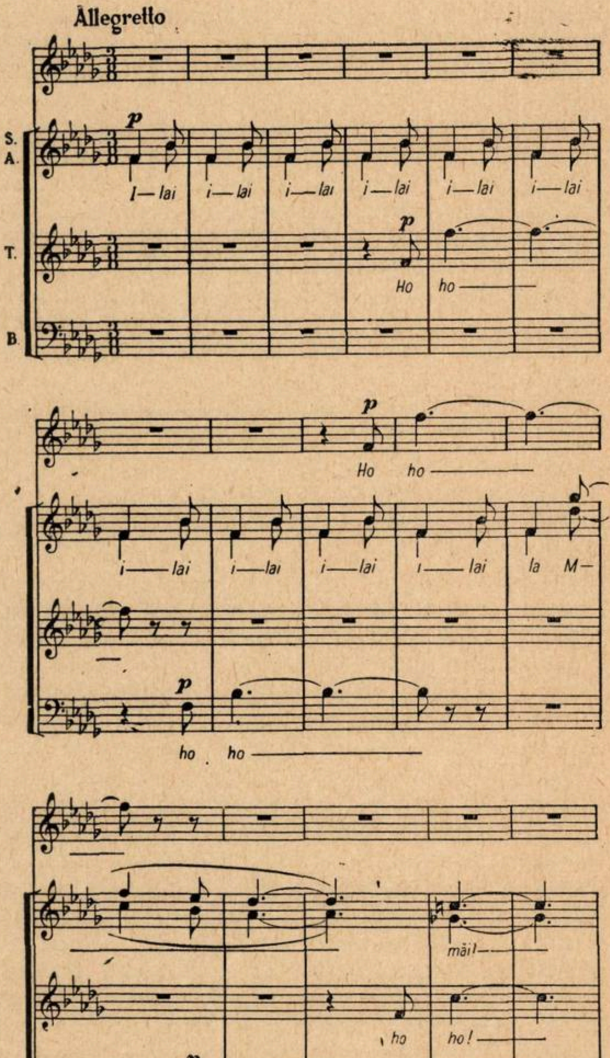
Recitativul melodic al acestei doine populare conţine în el însuşi infinite posibilităţi de dramatizare corală.

In prelucrarea corală, compozitorul sugerează o dată cu durerea şi revolta ţăranului băjenit, şi suferinţa mulţimii din care se naşte revolta. Iată cum este redată această imagine : 1) Printr-o clară deosebire a părţii solistului de cea a corului. Treptata dezvoltare a rîndurilor melodice recitative ale corului din formula obstinată a corului (la două voci egale dublate) şi derivarea acesteia dintr-un punct culminant al melodiei solistului (fa-sol b) sugerează aproape viu şi naşterea revoltei din suferinţa întregului popor. 2) Contrastul clar al registrelor solistului şi corului, ca un mijloc în plus de a deosebi personajele — ţăranul băjenit şi poporul. 3) Gruparea masivă a timbrelor în numai două voci reale dublate, armonia echivocă a bicordurilor de cvinte paralele, alteraţiile coborîtoare şi trecerea treptată spre un mod minor omonim, toate acestea exprimă parcă forța nativă, apăsarea.


Andante rubato
Solo tenor
S.
A.
T.
B.
mf
p
Foa — ie ver-de mă-ră-ci—ne,
Ol — tu-le, a-pă de mun-te
a
Foa-ie ver-de mă-ră-ci—ne, Ți-pă i—ni-ma din mi-ne
Ol-tu—le su-voi de frun-te, La-să — mă să trec prin ti-ne
Ți—pă i—ni—ma din mi—ne, măi.
Cu bal—ta—gul la cio-chi—ne, măi.
ți—pă i—ni—ma din
cu bal—ta—gul la cio—
măi — măi —
N-am les—ca—ie la chi—mir —
Să mai ies co—lea în va —
mi — ne
chi — ne
le
N-am les-ca-ie la chi-mir
Să mai ies co-lea în va-le

Dar tensiunea lirico-dramatică creată și tot înțelesul ei legat de latura reală a vieții crește, se amplifică abia de acum. Apariția în scenă a cetei de oltence și olteni răsculați și întîlnirea cu țăranul băjenit sînt redate printr-un strigăt de luptă al bărbaților — ho! ho! — căruia îi răspunde la fel țăranul băjenit; totul se desfășoară pe fondul de voioșie al micului refren interior „Ilai, ilai, la“, din cîntecul ce urmează „Au plecat olteni la coasă“...

Este interesant de a releva sensul concret-dramatic al trecerii nemijlocite prin nici măcar un sunet final cu coroană, de la primul cîntec la următorul (Ex. 2), modul minor (construit pe si b) al acestuia apărînd treptat, ca o caracteristică a corului (poporul) încă din prima parte (doina).


Allegretto
S.
A.
T.
B.
p
I—lai i—lai i—lai i—lai i—lai i—lai
Ho ho —
Ho ho —
i—lai i—lai i—lai i—lai la M—
ho ho —
măi! —
ho ho! —
ho ho —
măi! —

Puntul culminant al acestei scene — revolta — este redat cum am văzut la analiza textului, printr-un cîntec satiric-umoristic, la 4 voci, de mare și original efect artistic. Glumețul și jucăușul „Ilai, ilai, la“ de mai sus, devine celula sau capul de melodie a cîntecului, un cunoscut cîntec satiric oltenesc. Culoarea lui modală particulară — si b minor cu treptele IV și VI ridicate trecător — și armonia care îi subliniază cromatismele capricioase redau atît de viu conținutul scenei (manifestări învolburate ale unei crunte amenințări) încît și aci, cu tot caracterul liric, static, al cîntecului, impresia este foarte puternică. Scena se încheie printr-un ho! ho! final și general: ceata de răsculați, căreia i s-a alăturat acum și țăranul fugar din prima scenă, își continuă iureșul năprasnic, se duce la „coasa" cea mare a răzbunării.

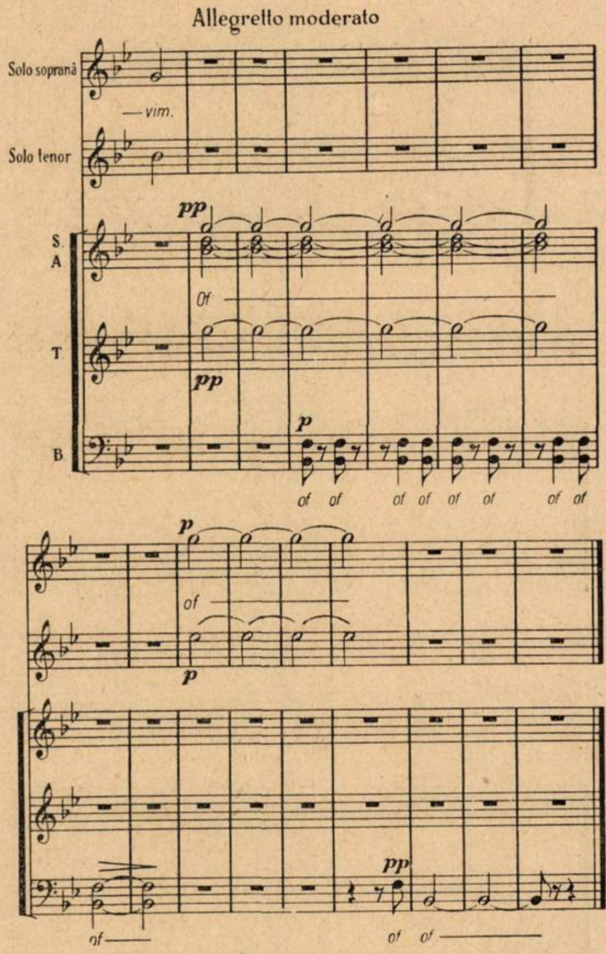
Este interesant felul în care compozitorul, dînd expresia muzicală cea mai directă și simplă noii imagini poetice creată de el, izbutește să transforme cunoscuta formă clasică a cîntecului popular — Cîntec și joc — într-o formă muzicală nouă, mult mai cuprinzătoare și mai expresivă, într-o mică scenă epico-dramatică. Asemenea mici scene constituie prototipurile marilor tablouri din oratoriul „Tudor Vladimirescu". Multe dintre acestea au fost inițial — după cum confirmă compozitorul — coruri sau cîntece alcătuite de fapt dintr-o piesă lentă și una de joc. (Se înțelege că un asemenea ciclu tradițional de cîntec și joc depășește — în creația lui Gheorghe Dumitrescu, ca și în cea a altor compozitori — tiparul expresiv stereotip, căpătînd o structură nouă, originală).

Este bine să amintim că chiar „Cîntecul oltenesc" analizat mai sus face parte din oratoriu și că piesa „Au plecat olteni la coasă" din acest cîntec are, în oratoriu, o melodie originală. Se vede că autorul, care a reîntruchipat imaginea populară a țăranului răzvrătit, a simțit aici nevoia să-i dea și o expresie muzicală întru totul corespunzătoare, originală.

Cîntecul „Foicica bobului" (format tot din două cîntece populare sau în stil popular) analizat de aproape, dezvăluie același procedeu de intensă dezvoltare a imaginii populare autentice prin amplificarea conținutului ei, pe baza unei idei de mare răsunet istoric — unirea mișcării haiducilor cu torentul răscoalei țărănești din 1821. La prima privire s-ar părea că și aici e vorba de cunoscuta formulă „Cîntec și joc". Dar, de fapt, compozitorul creează o mică scenă unitară de un efect poetic remarcabil, prin expresia bogată și simplitatea ei: haiducul Jianu, adormit pe malul Oltului, se visează dînd un iureș vitejesc alături de pandurii lui Tudor. Impresia desfășurării aievea a unei scene epico-dramatice este și aici puternică: corul mut sau fluierat, aceleași coruri la 2—3 voci dublate, efecte ritmice etc., fără nimic căutat sau artificial, exprimînd direct și simplu intenția dramatică, ne redau sugestiv adevărul faptelor, al vieții.

Dar chiar și cîntecele de dragoste devin, — așa cum am văzut cînd am analizat latura lor literar-poetică — mici scene lirice. Remarcabil este cîntecul „Frunzuleană alunică". Aici impresia de desfășurare scenică și amploarea neobișnuită a expresiei este realizată prin mijloace corale care scot în evidență dialogul și, în special, momentele lirice culminante.

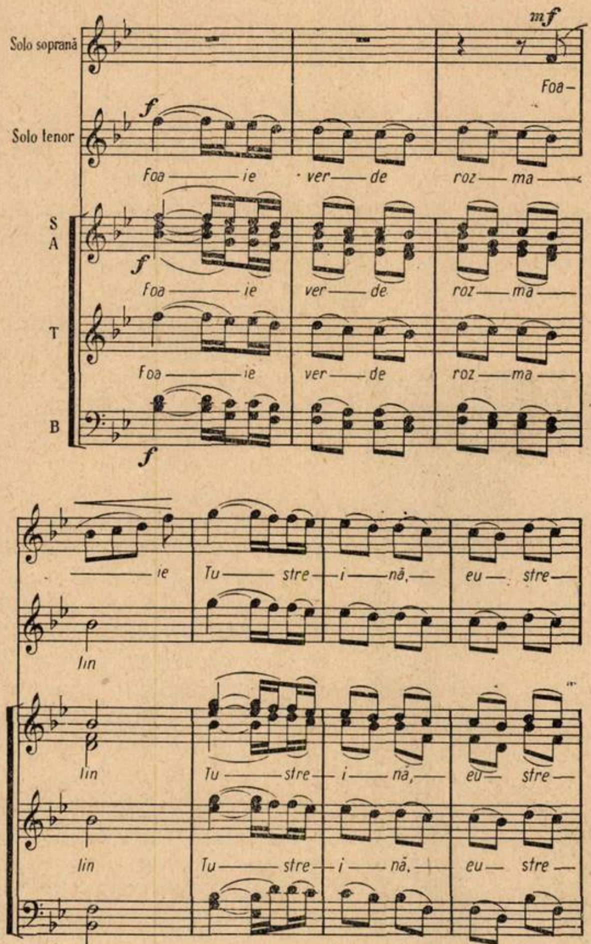
„Foaie verde rozmalin" este în întregime un dialog construit într-o formă ternară. În această piesă este interesant, prin expresia lui concentrată, micul „final" în care alternarea modală si bemol-sol a cîntecului — care poate fi considerată ca o tipică expresie muzicală a dorului — este rezumată vertical prin suprapunerea acordurilor respective:



Este interesantă, de asemenea, piesa „Cîntec din Oaș" unde compozitorul concentrează și intensifică expresia bucuriei și optimismului sănătos în două elemente: sensul satiric al strigăturilor cîntate și ritmica plină de forță a acestora.

Cîntecul lent din prima parte nu putea ajuta la amplificarea acestor elemente în scopul dorit. De aceea, compozitorul construiește partea a doua — jocul cu strigături — în formă ternară, cu o parte de mijloc în tonul subdominantei. Astfel el izbutește să creeze, în mijlocul ritmului amețitor al pașilor bătuți pe loc, impresia vie de culme a patosului jocului, al vieții, al bucuriei de a trăi.

În toate aceste cîntece lirice, compozitorul a concentrat forța artistică în prelucrarea corală. Din această cauză procedeul dezvoltării cîntecului popular, prin amplificarea conținutului acestuia, își găsește aci o cale oarecum diferită: nemaiavînd elementele epico-dramatice ale tematicii eroice, autorul amplifică latura lirico-muzicală. Cîntecele lirice ale lui Gheorghe Dumitrescu întruchipează parcă bucuria, pasiunea abia stăpînită a cîntecului și jocului, redate — nu întîmplător, chiar în momentele culminante ale expresiei — prin cele mai simple mijloace. În exemplul ce urmează


Solo soprană
Solo tenor
S
A
T
B
mf
f
Foa-
Foa — ie · ver — de roz — ma —
ie Tu — stre — i — nă, eu — stre —
lin
Tu — stre — i — nă, eu — stre —

reluarea amplificată a temei după o parte de mijloc, se face la trei voci femeiești egale, dublate. Claritatea sonorității, forța interioară a acestui fel de a grupa vocile (în „Frunzuleană alunică", vocile reale sînt numai două, tot într-un asemenea moment culminant) redau puternic imaginea concepută de compozitor — acea a poporului la care bucuria vieții se revarsă ca pasiunea unei manifestări prin canoane severe, cîntecul și jocul. O astfel de imagine cerea și o astfel de manifestare a modului creator de prelucrare a cîntecului popular despre care a fost vorba mai sus.

Precizăm că analiza de pînă aici a avut scopul de a arăta: 1) unitatea organică între procedeele tehnice muzicale și conținutul lor expresiv și 2) simplitatea acestor procedee, privite din punct de vedere tehnic.

Procedeele muzicale în corurile lui Gheorghe Dumitrescu apar oarecum lipsite de complexitate dacă le privim în sine și le apreciem prin latura lor pur formală. În realitate ele sînt *expresia cea mai simplă* a unor idei pe cît de profunde și bogate în ce privește conținutul de viață, pe atît de clar și lapidar exprimate. Este o dovadă a faptului că, pentru crearea unei adevărate opere de artă, nu e indiferent nici ce idei conține această operă și nici cum este realizată imaginea artistică.

Faptul că lucrările corale ale lui Gh. Dumitrescu au un succes deosebit în cercurile cele mai largi și mai diferite de auditori, faptul că ele ne rețin atenția și ne înrîuresc puternic este expresia unui conținut înalt redat prin mijloace corespunzătoare. Farmecul simplității spontane, al varietății și adîncimii de expresie este aici — după cum am încercat să arătăm — rezultatul unei concepții artistice adînci, al unui proces de realizare deosebit de laborios.

Corurile lui Gheorghe Dumitrescu pun și unele probleme ale stilului coral popular. Pentru moment, putem sublinia doar faptul că, deși rămîn pe deplin în cadrul genului popular (păstrînd chiar trăsături regionale) și sînt recunoscute ca atare, ele ridică stilul coral bazat pe elemente populare, prin măiestria profesională, la o expresie de sinteză, de mare forță expresivă.

Cîntecele cu conținut din trecutul poporului trăiesc în prelucrarea creatoare a lui Gh. Dumitrescu, o viață nouă, mult apropiată — prin semnificația lor nobilă, patriotică, prin sentimentele lor luminoase — de simțirea și conștiința oamenilor ce construiesc azi socialismul în țara noastră.

Contribuția lui Gh. Dumitrescu de prelucrare a cîntecului popular pune multe și importante probleme. Acestea însă își vor găsi desigur o fundamentare mai largă după ce se vor fi relevat și alte laturi ale metodei sale de creație, privind corurile din marile sale lucrări coral-simfonice și din opera „Ion Vodă cel Cumplit".

De peste hotare

A murit Arthur Honegger

de LEON KLEPPER

laureat al Premiului de Stat

La 27 noiembrie 1955 s-a stins din viaţă, în urma unei crize cardiace, unul din cei mai puternici compozitori ai zilelor noastre: Arthur Honegger. Moartea prematură (el nu avea decît 63 de ani), a pus sfîrşit unei activităţi creatoare din cele mai bogate. In adevăr, opera lui uriaşă ca diversitate de genuri, veşnică împrospătare şi valoare, reprezintă şi cantitativ un volum neobişnuit de mare. Cu toată dureroasa surpriză care a însemnat-o pentru noi încetarea sa din viaţă, cu tot neaşteptatul ei, se pare că Honegger însuşi avu presentimentul acestui sfîrşit; cu cîtva timp înainte el îi oferea amicului său Francis Poulenc un caiet de muzică virgin, spunîndu-i: „Uite îţi dau acest caiet că eu n-am să mai scriu...“ [1]).

*

Inainte de a vorbi despre viaţa şi opera lui Arthur Honegger, trebuie să stabilim că rîndurile de mai jos nu-şi vor putea îndeplini adevăratul lor rol atît timp cît opera acestui mare compozitor este prea puţin cunoscută la noi. Cel puţin lucrările sale cele mai importante ar trebui să se încetăţenească şi în ţara noastră.

Această rămînere în urmă este cu atît mai nejustificată, cu cît întreaga personalitate a lui Honegger, atît ca compozitor cît şi ca om, merită toată atenţia şi stima din partea noastră.

In adevăr, este vorba de un om de o perfectă ţinută democrată, de un compozitor care şi-a ales temele sale din momentele şi personalităţile istorice legate de lupta către mai binele omenirii. In rîndurile de mai jos se va vedea concretizarea acestor idei în înseşi titlurile operelor monumentale, se va constata de asemenea atitudinea lui Honegger de combatere a curentelor de dezumanizare a limbajului muzical, cum ar fi de pildă şcoala dodecafonică.

Arthur Honegger s-a născut în 1892 la Havre, din părinţi elveţieni. Poate că aceste împrejurări au pus pecetea personalităţii sale muzicale, au contribuit la acea fericită contopire a elementelor de stil franceze şi germane care îl caracterizează. Copilăria şi tinereţea şi-o petrece cu frecvente deplasări, cînd la Havre, cînd la Zürich. Preocupările muzicale apar din cea mai fragedă vîrstă. Invaţă să cînte la vioară. La opt ani, faptul că încă nu cunoaşte decît cheia de sol nu-l împiedică să scrie piese scurte pe care le intitulează... „Sonate“, iar la nouă ani, entuziasmat de opera „Faust“, pe care o aude la Teatrul din Havre, scrie două... „opere“: „Philippa“ şi „Sigismond“, toate pe un singur portativ în cheia de sol.

La zece ani învaţă şi pianul, începe să facă „muzică de cameră“ cu doi amici violonişti amatori. Negăsind literatură pentru acest ansamblu, rezolvă problema simplu, compunînd el singur o serie de... „Sonate pentru trio“. In ele apare şi cheia de fa şi, totodată, primele semne ale unei muzicalităţi precoce, ale unei abilităţi armonice şi formale, dobîndită înaintea oricărui studiu teoretic. La 13 ani începe să înveţe armonia şi pleacă la Conservatorul din Zürich. Apoi vine la Paris unde se înscrie la clasa de contrapunct a lui Gédalge. Primul război mondial întrerupe studiile tînărului Honegger, care se repatriază în Elveţia, al cărui cetăţean era. După război el îşi continuă studiile la Conservatorul din Paris, urmărind pe lîngă cursurile lui Gédalge, şi pe acelea ale lui Widor (compoziţie) şi Vincent d'Indy (orchestraţie). Totodată el leagă unele prietenii pe care le va păstra toată viaţa, în primul rînd cu Darius Milhaud.

In anul 1920 are loc la Paris un concert cu lucrări ale cîtorva tineri compozitori francezi. Succesul este mare, ecoul puternic. Printre criticile apărute este şi una, entuziastă, intitulată „Cei 5 ruşi şi cei 6 francezi“. Intre aceştia din urmă se aflau Arthur Honegger, Darius Mil-

---

1) l'Humanité din 29.XI.1955.

haud, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Taillefer și Louis Durey. Muzica lor pătrunde și, o dată cu ea, pătrunde și denumirea de „Cei șase". Cu timpul ea va deveni fragment de istoria muzicii. Nu este aici vorba de o „școală" propriu-zisă, căci fiecare din acești șase compozitori are un stil și o estetică proprie, bine definite față de cele ale tuturor celorlalți, dar ceea ce îi leagă este năzuința lor comună de a ieși din impresionismul lui Debussy. Alte puncte care îi apropie ar fi : diversitatea genurilor în care scriu mai toți, mai ales Honegger și Milhaud : paleta de expresie a primului merge de la opereta „Regele Pausole" scrisă în cel mai autentic stil de operetă franceză, pe textul frivol de Pierre Louïs, pînă la monumentala frescă, oratoriul „Regele David" ; paleta lui Milhaud se extinde de la baletul „Salade" pînă la operele „Les Choéphors", „Cristophe Colombe" pe texte din Eschyle și Paul Claudel. Pe Auric și Poulenc îi apropie o notă de grațioasă simplitate, în vederea căreia nu ezită de a întrebuința mijloace de expresie ale clasicismului francez. Această notă o găsim adesea și la Milhaud. Dar în afară de aceste puncte comune, totul îi desparte. In adevăr, Honegger scrie el însuși : „Nu există o estetică a grupului celor șase. Fiecare din noi lucrează liber, fără cuvînt de ordine, după temperamentul și gustul lui personal..." Acest gust personal diferă mult de la unul la altul, căci dacă Honegger scrie, de pildă, că el îl admiră pe „Wagner, prelungirea clasicismului", Milhaud strigă „Jos cu Wagner"!...

Lucrarea care l-a făcut cunoscut pe Honegger marelui public este psalmul dramatic „Regele David". Aici el găsește acele intonații de larg suflu care îi vor caracteriza și mai tîrziu cea mai importantă parte a creației sale. „Regele David", pe un text de René Merase este o lucrare de circumstanță, cerută pentru reprezentațiile festive ale teatrului din „Jorat", o mică localitate de lîngă Lausanne. Honegger a scris această monumentală lucrare în două luni. Ea este scrisă în primă versiune pentru soliști, cor și orchestră de suflători și cuprinde 28 de piese prezentîndu-l pe regele David, după textul biblic, pe rînd, ca cioban, căpitan, rege, profet. Caracterul acestui program, dar și viteza de lucru generată de comanda cu termen scurt, face ca scriitura acestei lucrări să renunțe la finețea contrapunctică și orchestrală, să adopte o sobrietate cu totul potrivită caracterului ei de mare frescă.

In același spirit sînt scrise mai tîrziu : drama biblică „Judith", muzicile de scenă pentru „Antigona", „Phaedra", „Cris du monde" (1931), „Jeanne au bucher" (1939), „Dansul morților" (1940) și ultimele sale lucrări, cantatele „Nicolas de Flue" și „Cantată de crăciun". De același suflu de înaltă noblețe și sinceră inspirație sînt pătrunse cele 5 simfonii, ca și lucrările de muzică de cameră printre care 6 sonate pentru diferite instrumente.

Alternînd cu aceste lucrări, lui Honegger îi plăcea să surprindă din cînd în cînd cu un aspect mai spiritual al muzicalității sale. S-a vorbit mult despre piesa simfonică „Pacific 231". Ea este adusă adesea drept exemplu prin excelență a unei muzici naturaliste. In adevăr este vorba în această scurtă piesă de o locomotivă, „programul" cuprinzînd momentele : mașină în repaus, demonul mișcării, viteza crescîndă, șuierături în noapte, amețeală, suspendarea noțiunii de timp, frînă și oprire bruscă. Desigur un program care ne face să ne gîndim la muzica mecanică. Cine aude însă această partitură fără prejudecăți, acela poate descoperi în ea, pe lîngă o perfecțiune și o măiestrie neîntrecută a facturii, o căldură *sui generis* provenind de la dragostea autorului pentru acest produs al ingeniozității creierului omului și ajutor de neprețuit al acestuia, care este locomotiva. De altfel, iată ce spune și autorul în general despre principiile sale, ca răspuns la o anchetă făcută de criticul muzical Paul Landormy : „Eu dau o mare importanță arhitecturii muzicale, pe care nu aș vrea să o văd sacrificată unor motive de ordin literar sau pictural [2]) ...Modelul meu mare este J. S. Bach... Eu nu caut, ca unii muzicieni anti-impresioniști, întoarcerea la simplicitate armonică. Eu găsesc din contra că noi trebuie să ne servim de materialul armonic creat de această școală care ne-a precedat, dar într-un sens diferit"...

Tot în seria lucrărilor care se depărtează de profunzimea de sentimente caracteristică majorității lucrărilor lui Honegger putem cita piesa simfonică sportivă „Rugby", opereta deja pomenită „Regele Pausole", ca și un Concertino pentru pian, în care descoperim, pe lîngă un țesut polifonic extrem de interesant al acompaniamentului orchestral, accente ingenioase din muzica de jazz.

La aceste aspecte ale creației lui Honegger mai trebuie să adăugăm acela al compozitorului de cîntece de mase foarte îndrăgite de poporul francez. In special cîntecul „Tinerețe" a fost îmbrățișat de largi mase de iubitori de muzică și este încă din 1936 cel mai iubit cîntec al tineretului francez.

*

Una dintre prieteniile lui Honegger prezentînd un interes special pentru noi a fost aceea

---

2) Compozitorul nu se ridică împotriva muzicii cu program ca principiu de creație (în acest sens creația sa este elocventă), ci împotriva acelor lucrări în care dezagregarea formei arhitectonice, dezagregarea armoniei sînt expresia unei întruchipări muzicale naturaliste și mecanice (n.r.).

cu George Enescu. Prima „întîlnire" a lor a fost la un concert dat de tînărul Enescu la Havre. Copilul Honegger (ca atîtea sute de mii de copii de la noi și din toată lumea) încearcă prima seducțiune a muzei Euterpa. Mult timp mai tîrziu, Honegger își aduce aminte de aceste prime impresii și scrie: „Nu era primul mare violonist pe care-l auzeam. Am auzit înaintea lui pe Sarasate, Ysaye, Thibaud, Capet... Dar Enescu aducea altceva, ceva pasionat de personal". Iată și unele apropieri spirituale între Enescu și Honegger: Citind „Amintirile" lui George Enescu, Honegger scrie: „Trebuie să fac o mărturisire naivă: dacă am avut atîta plăcere să citesc „Amintirile" lui Enescu, aceasta este nu numai pentru că îl iubesc și îl admir, dar și pentru că am găsit în ele, exprimate în alt fel, propriile mele griji și chiar și ...tabieturi! Imi place că în mijlocul anarhiei în care trăim, un om de talia lui Enescu se ridică și spune tinerilor muzicieni:

„Fiți voi înșivă. Nu trăiți în frica de a fi mai mult sau mai puțin decît vecinul vostru. Dacă aveți ceva de spus, spuneți-o în felul vostru — va fi bine. Dacă nu aveți nimic de spus, tăceți — nu va fi nici asta rău! Nu căutați un limbaj nou, căutați limbajul „vostru", adică mijlocul de a exprima exact ceea ce este în voi. Originalitatea o capătă cei ce nu o caută".

*

Iată acum și părerile lui Honegger despre muzica atonală și dodecafonică, exprimate în cartea sa: „Sînt compozitor" apărută la Paris în 1951.

„Compozitorii dodecafoniști, — scrie A. Honegger — îmi amintesc de ocnașii din galere, care, eliberați din lanțuri, și-au legat de bună voie de picioare bile de fontă de cîte o sută de kilograme ca să alerge mai repede... Dogma lor se aseamănă în multe privințe cu contrapunctul școlăresc, doar cu acea singură deosebire că însușirea contrapunctului deschide perspective largi pentru ridicarea tehnicii scriiturii, pentru dezvoltarea fanteziei, în timp ce regulile dodecafonismului constituie nu un mijloc pentru atingerea acestui scop, ci scopul însuși"![3]).

Din argumentările și comparațiile de mai sus se vede clar că poziția anti-dodecafonică a lui Honegger nu poate fi în nici un caz confundată cu o poziție retrogradă către simplism, ci din contra, către un progres de întrebuințare în toată libertatea a puternicelor mijloace noi de expresie, descătușate însă de orice tabulatură de reguli apriorice și rigide.

Dacă am încerca să exprimăm prin cîteva trăsături caracteristicile de stil care se desprind din vasta creație a lui Honegger, am putea spune: îmbinare ingenioasă a elementelor de stil franceze și germane, moștenirea atît a ceea ce era sănătos în impresionismul francez, cît și a expresivității melodice a romantismului german. Important este faptul că Honegger ajunge la această sinteză printr-o spontaneitate creatoare eliberată de orice constrîngere intelectualistă, de orice steril purism, de orice reguli de joc impuse dinafară de diferite mode estetizante. Honegger compunea cum compunea J. S. Bach: o lume de sentimente profunde și puternice țîșnește la lumina zilei, datorită unui meșteșug sigur, amplu și sănătos. Echilibrul fericit al unor asemenea creații corespunde și caracterului lui Honegger: un om simplu, un bun tovarăș, modest și înțelegător, care nu s-a lăsat niciodată amețit de succese ci a rămas toată viața lui un sobru dar mulțumit muncitor intelectual.

---

3) Citat după „Sovetskaia Muzîka" nr. 12/1955.

Jean Sibelius, rapsod al poporului finlandez

de ALFRED ALESSANDRESCU

maestru emerit al R. P. R.

In îndepărtata țară a lacurilor nordice și a pădurilor de mesteacăn, Jean Sibelius, unul dintre reprezentanții străluciți ai muzicii contemporane, a fost sărbătorit cu entuziasm pentru cei 90 ani împliniți la 8 decembrie trecut. Violoniști ca David Oistrah, dirijori ca Sir Thomas Beecham, Tauno Hannikainen ș. a. au prezentat la Helsinki opera compozitorului care a cîntat cu elocvență, în muzica sa, pămîntul și sufletul poporului finlandez.

Dar nu numai în Finlanda, ci și în alte centre muzicale ale lumii, Sibelius a fost cîntat, sărbătorit. La rîndul nostru ne-am bucurat să avem ca oaspete pe Tauno Hannikainen, dirijorul finlandez de reputație mondială, al cărui concert Sibelius dat cu Filarmonica de Stat „George Enescu", a fost primit cu multă căldură de public.

Aruncîndu-și aripile creatoare pe cele două jumătăți de veacuri, sorbindu-și seva inspirației din minunatele cîntece finice și din baladele poporului, Jean Sibelius a făurit o operă

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

valoroasă aducînd muzica finlandeză în marea familie a şcolilor naţionale ale lumii.

Născut în istoricul orăşel Hämeenlinna din sudul Finlandei, Jean Julius Christian Sibelius, a fost un copil foarte talentat care de mic a nutrit gîndul de a ajunge un virtuoz al viorii. El a împlinit dorinţa părinţilor de a urma dreptul, dar în paralel a studiat cu ardoare şi muzica. Execuţia primei mişcări a Concertului de Mendelssohn într-un recital de vioară dat de studenţii de la Helsinki a atras atenţia vestitului compozitor şi pedagog Martin Wegelius (1846—1906) (cel ce a pus bazele educaţiei muzicale moderne în Finlanda) care i-a dat lui Sibelius noţiunile necesare de teorie, armonie şi contrapunct. După terminarea conservatorului din Helsinki, Sibelius a plecat la Berlin, unde a luat lecţii cu Waldemar Bargiel, fratele vitreg al Clarei Schumann şi cu Albert Becker (1889—1890). Un an după aceea îl aflăm la Viena unde a avut ca profesor pe Robert Fuchs (care a fost profesor şi lui George Enescu) pentru contrapunct şi Goldmark, pentru compoziţie. In acea vreme, Sibelius i-a cunoscut şi s-a împrietenit cu Richard Strauss, Feruccio Bussoni şi alte personalităţi muzicale.

Reîntors în patrie, se afirmă în chip strălucit, prezentînd propriile sale compoziţii, printre care Simfonia „Kullervo", o lucrare vastă pentru solişti, cor şi orchestră, scrisă pe temeiul epopeii naţionale Kalevala.

Numit profesor la Institutul Muzical şi profesor de teorie muzicală la „Şoala de orchestră" a societăţii filarmonice din Helsinki, Sibelius se consacră ulterior exclusiv compoziţiei. El dă la iveală cele patru legende inspirate din tezaurul epicei naţionale Kalevala : *Lebăda din Tuonela, Lemminkäinen şi fecioarele din insula Saari, Intoarcerea lui Lemminkäinen,* apoi suita Karelia, poemele *Finlandia, En Saga, Valsul trist* ş. a.

In tinereţea sa compozitorul a scris de asemenea o seamă de lucrări corale şi a publicat culegerea de cîntece lirice *Kanteletar,* atît de iubită de poporul finlandez.

In opera sa voluminoasă — peste 200 lucrări în mai toate genurile — un loc important îl ocupă fără îndoială cele şapte simfonii şi Concertul de vioară care şi-au cîştigat în repertoriul muzicii contemporane o largă popularitate. Cităm de asemenea cvartetul pentru coarde intitulat „Voces intimae" — lucrare de deplină maturitate artistică a compozitorului.

*

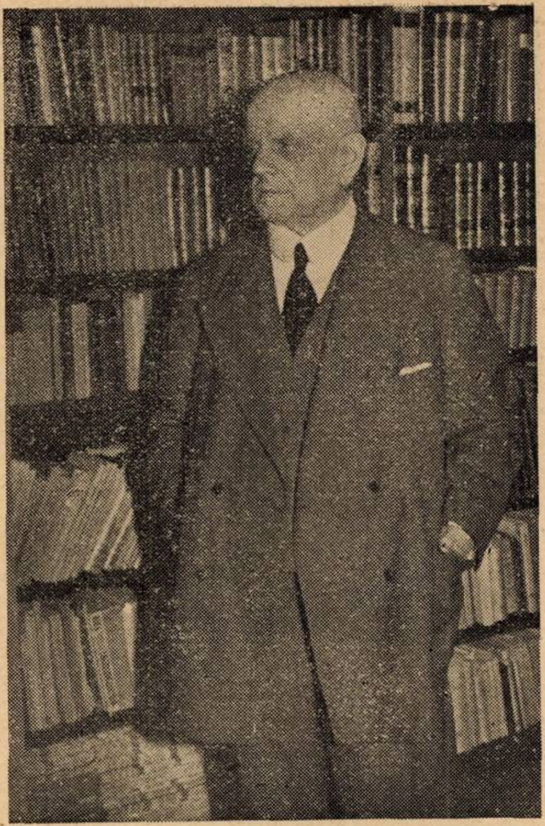
Fiu spiritual al lui Brahms şi al lui Grieg, Sibelius şi-a găsit repede propria-i personalitate artistică, împlîntîndu-şi tot mai adîncă muzica sa în creaţia poporului. Este demn de subliniat faptul că Sibelius nu a folosit niciodată teme folclorice. Muzica sa este însă atît de pătrunsă de intonaţiile specifice creaţiei populare, încît oricare ascultător recunoaşte în toată opera compozitorului muzica poporului finlandez.

Jean Sibelius la pian

Multe teme ale lui Sibelius sînt — aşa cum a arătat muzicologul finlandez Veikko Helasvuo — caracterizate printr-o scară redusă de sunete, ce amintesc întinderea pentatonică a popularului Kantele (instrumentul finlandez al străvechilor barzi ai Kalevalei ce dăinuieşte şi astăzi şi care este asemănător cu o ţiteră). Pe de altă parte, folosirea inflexiunilor proprii modurilor eclesiastice aflate în muzica populară finlandeză, acordă unora din temele compozitorului un caracter original, arhaic, de o nespusă poezie. Helasvuo mai arată că în muzica lui Sibelius, caracterele anumitor teme apar subordonate legilor ce stau la baza articulaţiei şi în genere a structurii limbii finlandeze. Adînca înţelegere a lui Sibelius pentru aceste trăsături caracteristice şi pentru frumuseţea limbii sale apare în lucrările de muzică vocală pe care le-a scris pe texte finlandeze.

In muzica lui Sibelius răzbate melancolia peisajului nordic, frumuseţea nopţilor polare şi a pădurilor seculare, întinderea nesfîrşită a lacurilor, tot aşa cum ea oglindeşte munca, seriozitatea poporului ca şi exuberanţa vieţii cu dansurile-i sărbătoreşti, populare.

In poemele sale minunate Sibelius a cîntat întîmplările din Kalevala ca şi plăsmuirile din lungile nopţi de iarnă ale poporului. Şi deşi acestea nu au un caracter strict programatic,



In bibliotecă...

forța lor evocatoare e feerică și fermecătoare.

Poemul său „Finlandia“ însuflețit de un fierbinte patriotism, de dragostea pentru libertate a poporului, este cunoscut și ascultat pretutindeni în lume ca și poemele și simfoniile sale care, rămînînd profund naționale, și-au cucerit o răspîndire și valoare universală.

Indeosebi simfoniile sînt lucrările de greutate care jalonează mersul ascendent al creației compozitorului. Este neîndoios că atît Simfonia I-a cît și a II-a se resimt de un patos romantic care este mult apropiat de acela al lui Ceaikovski. Dacă Simfonia I-a (1898—1899) este socotită drept o culme a perioadei de creație pe care muzicologul Niels-Eric Rigbom o numește mitologico-romantică, caracterizată prin apariția poemelor simfonice inspirate de Kalevala, Simfonia a II-a (1901) vădește o orientare cu totul nouă. Atmosfera arhaică din lucrările bazate pe Kalevala și care într-o anumită măsură se află și în Simfonia I-a, a dispărut. In schimb, aici apare compozitorul însuși cu gîndurile și simțămintele sale personale. In Simfonia a III-a stilul compozitorului evoluează către o simplitate clasică, către o cît mai mare economie a mijloacelor orchestrale, concentrarea formei e de asemenea remarcabilă, iar tematica, deosebit de clară, se reține ușor. In Simfonia a IV-a (1911) în care cele patru note inițiale reprezintă celula generatoare din care se dezvoltă toate elementele tematice, Sibelius realizează o desăvîrșită unitate, între mișcările lucrării, atît din punct de vedere emoțional, cît și în ce privește concepția.

Simfonia a V-a (1915) a cărei primă audiție a avut loc cu ocazia sărbătoririi semicentenarului compozitorului, este (în opoziție cu precedenta, caracterizată printr-o meditație introspectivă și, s-ar putea spune, posomorîtă) deosebit de însorită și bogat orchestrată.

In Simfonia a VI-a (1923) Sibelius a continuat să urmărească concentrarea mijloacelor de expresie — lucrarea fiind socotită ca ținînd calea de mijloc între sobrietatea celei de a IV-a și exuberanța celei de a V-a. O atmosferă modală particulară comunică unitate mișcărilor, totul fiind zugrăvit în culori neutre, cu tempi și contraste dinamice ponderate.

In sfîrșit, Simfonia a VII-a constă dintr-o singură mișcare mare care însă poate fi divizată cu claritate în patru părți distincte: o introducere lentă, urmată de o mișcare plină de strălucire ce se dezvoltă într-un tempo rapid, apoi un fel de scherzo, iar la sfîrșit, un final de proporții mari, de o construcție monumentală 1)).

Muzica lui Sibelius este pătrunsă de melodii cantabile, curgătoare, de armonii clare, calde și orchestrată cu o remarcabilă măiestrie. Toate acestea explică popularitatea deosebită de care se bucură în rîndurile ascultătorilor de pretutindeni.

La noi sînt cîntate și prețuite Poemele, En Saga, Concertul de vioară, suita „Karelia“, „Valsul trist“ și „Finlandia“ (pe care personal le-am dirijat la Radiodifuziune încă de acum 20 de ani). Celelalte lucrări ale lui Sibelius sînt prea puțin cunoscute. Este de sperat însă, că prin concursul Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea vom putea obține partiturile simfoniilor mai sus citate, precum și ale unor poeme ca „Driada“, „Bardul“, „Oceanidele“, „Capiola“ ș. a. pentru ca ascultătorii noștri să-și formeze o cît mai completă imagine despre muzica marelui compozitor finlandez.

Intruchiparea geniului poporului finlandez, căruia i-a închinat întreaga sa operă, exponent strălucit al culturii muzicale finlandeze și una din figurile ilustre ale muzicii contemporane, Jean Sibelius pășește cu glorie, înconjurat de dragostea și recunoștința tuturor, către un veac de existență.

---

1) A se vedea documentata și competenta analiză a simfoniilor, poemelor, concertului de vioară și cvartetului, făcută de muzicologul Niels-Eric Rigbom (Libelins — Analytical Notes; Työväen Kirjedepaino Helsinki 1955).

Tema istorică şi limbajul muzical actual în muzica maghiară nouă

— Articol scris special pentru revista „Muzica" —

de SZÖLLÖSY ANDRAŞ

profesor de istoria muzicii
la Academia „Liszt Ferenc" din Budapesta

Muzica maghiară contemporană se întemeiază pe creaţia muzicală a celor doi mari maeştri: Bartók şi Kodály. Datorită lor, muzica maghiară a pătruns în istoria muzicii europene. Ei au fost întemeietorii şcolii naţionale maghiare, iar generaţiile următoare şi-au însuşit de la ei — în mod direct sau indirect — cele două principii caracteristice ale artei muzicale noi: inspiraţia din muzica populară şi concepţia estetică democratică. Incepînd din primele decenii ale acestui secol, de numele lui Bartók şi Kodály este legată deviza creatoare a muzicienilor maghiari, care cuprinde în acelaşi timp continuitatea tradiţiilor naţionale precum şi necesitatea unui mod de exprimare modern. In ambele direcţii ei au constituit o pildă. De roadele muncii lor este legat faptul că de cinci decenii s-a descoperit adevărata muzică populară maghiară şi aproape fiecare compozitor maghiar doreşte să-şi însuşească acest mod de exprimare muzicală, drept limbă maternă muzicală ; tot ei au fost aceia care au arătat că această muzică populară — singurul reprezentant în viaţă al trecutului muzical maghiar — a contopit în sine, în cursul timpului, toate stilurile naţionale, de la cîntecele istorice din secolul al XVI-lea, pînă la stilul verbunkos care a înflorit la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. In Apus, numeroasele documente muzicale scrise arată naşterea şi dezvoltarea stilurilor naţionale; rezultatele fiecărei perioade sînt cristalizate de mari maeştri. La noi, toate acestea au fost păstrate în amintirea poporului. Din această cauză, din punctul de vedere al dezvoltării muzicii maghiare, inspiraţia din muzica populară este mai importantă decît la un alt popor cu un trecut muzical însemnat.

Fără îndoială, nu Bartók şi Kodály au fost primii care s-au inspirat din muzica populară. Incepînd cu Palestrina, Bach, Haydn, Beethoven şi pînă în secolul nostru, toţi marii artişti s-au adresat cîntecului popular, pe care l-au luat drept model de exprimare simplă şi în acelaşi timp concisă şi lapidară. Insă în timp ce la aceştia cîntecul popular a rămas un model, la Bartók şi Kodály stilul muzical naţional oferă noi principii de bază, care într-un anumit moment istoric au servit în mod consecvent şi conştient la propovăduirea cauzei naţionale. Această concepţie asupra muzicii populare a fost moştenită de către noua generaţie de muzicieni maghiari.

Prima jumătate a secolului nostru, cînd a început activitatea lui Bartók şi Kodály, a fost şi epoca compromisurilor.

Cîntecul popular cu intonaţia sa sănătoasă — deseori cu un patos tragic — a pătruns cu greu în sălile de concert, iar cauza, suferinţele poporului şi mai greu. In al treilea deceniu al secolului nostru Kodály a îmbrăcat într-un veşmînt strălucit dorul înflăcărat de libertate în „Psalmus Hungaricus". Cîţiva ani mai tîrziu, Bartók exprimă în chip metaforic, prin textul unei colinde romîneşti, ideea că cine a gustat o dată din izvorul curat al libertăţii, nu mai poate renunţa niciodată la aceasta. In acest fel, cadrul mitic şi istoric capătă un conţinut actual; „Psalmus Hungaricus", Cantata profane", „Hary János", „Torcătorul secui" (Székely fonó), „Din vremuri de demult" (Az elmult idökböl), „Cîntece populare secuieşti" (Szökely népdalok) au devenit imnuri care acuză o epocă.

Această concepţie de creaţie a fost însuşită şi de generalităţile următoare: cele două cicluri mari pentru orchestră ale lui Szabo Ferencz: „Ludas Matyi" şi simfonia intitulată „Memoriale" (Emlé keztetö) precum şi vastul oratoriu pe text de Petöfi A., intitulat „S-a deşteptat marea" (Feltamadot a tenger), corurile pe text de A. Petöfi ale lui Szervanszky, „Cîntecele eroice despre Hunyadi" ale lui Sugar Rezsö, simfonia Vörösmarty a lui Iardányi, oglindesc aceeaşi concepţie avansată de a privi istoria prin perspectiva actualităţii. Se refugiau ei oare în trecut evitînd problemele actuale? Este aproape de necrezut, deoarece toţi au dat dovadă că în corurile lor, în cîntecele lor de masă au multe lucruri de spus, în mod direct, omului de azi. Este un adevăr obiectiv că omul actual este moştenitorul tuturor concepţiilor progresiste ale trecutului istoric, că el îşi trage forţa de realizare a visurilor străbunilor, din amintirea străduinţelor acestora. Kodály şi Bartók au evocat pagini din trecutul istoric, pentru a da sentinţe. Pe lîngă sublinierea momentelor tragice cu a căror amintire trăiesc, elevii lor scot cu bucurie în relief acele clipe care oglindesc dorinţa de viaţă şi creaţie a poporului.

Din cele spuse mai sus reiese că inspiraţia din muzica populară reprezintă în întreaga ei realitate, aceeaşi concepţie istorică. Insuşi cîntecul popular este un produs al istoriei. Bucuria şi tristeţea secolelor, filtrate prin diferite stiluri muzicale, au trecut în momentul de gîndire specific creaţiei muzicale populare şi au făurit astfel un stil unitar. Iar dacă compozitorul şi-a însuşit limba cîntecului popular drept limbă muzicală maternă, atunci el poate găsi în ea un izvor nesecat de inspiraţie. Bartók şi Kodály au fost primii la noi care s-au făcut ecoul acestei noi concepţii artistice. Culegerea comorilor cîntecului popular a început acum 50 de ani, într-o atmosferă foarte ostilă şi nefavorabilă. Munca uriaşă de culegeri, efectuată în condiţiuni deosebit de grele şi nesprijinită de autorităţi şi-a arătat roadele de-abia în ultimii ani. Astfel au fost publicate pînă în prezent trei volume mari ale „tezaurului muzicii populare maghiare“, cel de al patrulea se află sub tipar iar celelalte volume vor apare treptat. Această colecţie de mare amploare, pregătită sub îngrijirea lui Kodály, nu înlocuieşte, bineînţeles, cunoaşterea directă de către compozitori a muzicii populare. Atît Kodály cît şi Bartók au subliniat în numeroase rînduri, că în formarea stilului lor muzical, un rol deosebit de important l-a avut faptul că au putut nota cîntecele populare direct la faţa locului, de la ţărani, şi că în afară de melodia cîntecului popular fixat în note, au putut exprima în lucrările lor şi felul specific al interpretării şi prin aceasta şi viaţa sufletească a ţăranului.

Colecţia este de folos compozitorilor prin aceea că arată evoluţia istorică a cîntecului popular, formele sale vechi notate în scris, introducîndu-l astfel în gramatica istorică a limbajului muzical. După cum cunoaşterea limbii vechi este neapărat necesară cercetătorului istoriei, tot astfel cunoaşterea limbajului muzical este absolut necesară compozitorului.

Cunoaşterea largă a cîntecului popular, studiul permanent al acestuia, fac posibil ca în oricare din lucrările sus amintite — deşi balada eroică are o vechime de aproape 500 ani — intonaţia inspirată din muzica populară să se contopească cu actualul limbaj simfonic.

Fără îndoială, însuşirea actualului limbaj simfonic reprezintă una din cele mai însemnate probleme ale artei noastre muzicale noi. Pilda tuturor artiştilor din trecut ne arată că nu se poate spune nimic nou decît într-un limbaj nou, uneori printr-o grupare nouă a elementelor vechi. Ce poate însemna aceasta pentru un compozitor maghiar modern, care a trăit dorinţa de reînnoire cu orice preţ a limbajului caracteristic, în prima treime a secolului, tuturor artelor din întreaga Europă, şi care a trebuit apoi să constate falimentul tuturor curentelor stilistice? Au fost unii care au considerat că această dezvoltare nu a avut loc şi s-au exprimat într-un limbaj muzical vechi, astfel încît numai data compoziţiei a arătat că aceste lucrări făceau parte din acest secol. Marele succes al lucrărilor: „Ludas Mathy“, „Memoriale“ (Emlékeztetö) simfonia „Vörösmarty“, „Cîntecul eroic“ sau al lucrărilor lui Szervansky i-a convins pe partizanii acestor concepţii că merg pe o cale greşită. Artiştii cu adevărat mari, care au participat ei înşişi la frămîntările stilistice mari de la începutul secolului, deoarece ei au dorit să obţină reînnoirea de pe poziţiile conţinutului şi nu acelea ale formei, au ieşit imediat în relief faţă de imitatorii lor. Este cu totul alta căutarea formei, a mijloacelor, care a caracterizat pe tînărul Bartók sau Kodály — ca să rămînem la exemplele maghiare — care au tins să folosească în muzica cultă vechile melodii pentatonice maghiare, descoperite de ei şi care se deosebeau cu totul de practica de pînă acum a muzicii.

Actuala generaţie de muzicieni se află în general în faţa aceloraşi probleme, ca tînărul Bartók sau Kodály. Ea trebuie să fie ferită de impasuri, prin exemplele maeştrilor săi: al lui Bartók, care evitînd toate tentaţiile unor reînnoiri luate ca scop în sine, începînd din cel de al patrulea deceniu al secolului nostru, a simplificat din ce în ce mai mult limbajul muzical; al lui Kodály, primul care a creat o sinteză între tradiţiile maghiare şi cele europene. Ea trebuie să mai fie protejată în special prin folosirea limbii muzicale descoperite de Bartók şi Kodály, a limbajului cîntecului popular maghiar, care dacă se hrăneşte direct din inspiraţie, reprezintă în acelaşi timp o reînnoire a mijloacelor de expresie şi a conţinutului. Este limpede: glasul poporului părea, în opera lui Kodály, acuzator şi de temut, iar în operele lui Bartók, tragic şi impulsiv, dar la amîndoi este idilic şi consolator în singurătate, liric şi plin de speranţe în lucrările scrise pentru copii. A rămas această moştenire, pe care trebuie s-o continue actualii compozitori, iar profesorii trebuie să înveţe pe tineri acelaşi lucru, prin corurile lui Kodály, prin seria de cîntece intitulate „Pentru copii“ (gyermekeknek) şi prin „Mikrokosmos“ de Bartók.

In această lumină trebuie să privim şi problemele actualului limbaj muzical. Generaţia următoare educată prin lucrările lui Bartók şi ale compozitorilor actuali, va aştepta dezvoltarea mai departe a acestui limbaj muzical. Il va simţi drept limbă maternă, aşa după cum, după lupte de o jumătate de veac, publicul se recunoaşte pe sine atunci cînd în sălile arhipline de concert răsună lucrările lui Bartók şi Kodály. Problema limbajului muzical nu se rezolvă în sălile de concert, ci poate mai de grabă în şcolile de cultură generală, gimnazii, sau şcoli muzicale de specialitate. Ea va fi rezolvată în modul în care vom educa publicul viitorului. Marii maeştri au arătat o grijă deosebită educaţiei muzicale a tineretului, de aceea elevii continuă această muncă cu un avînt neînfrînat. Este un fenomen nemaiîntîlnit în istoria muzicii ca maeştri atît de mari, cum este Kodály, să consacre decenii întregi pentru a scrie manuale de solfegii, manuale şcolare pentru şcolile de învăţămînt general. In prezent, în generaţia nouă nu există nici un compozitor care să nu fie conştient de importanţa acestei probleme, care să nu dedice lucrări importante pentru educarea muzicală a tineretului, care să nu participe cu bucurie la înflorirea şcolilor de canto sau de muzică instrumentală. Iar transformarea organică a vieţii noastre muzicale fereşte pe compozitorii actuali de toate frămîntările care au avut loc de-a lungul unei jumătăţi de secol.

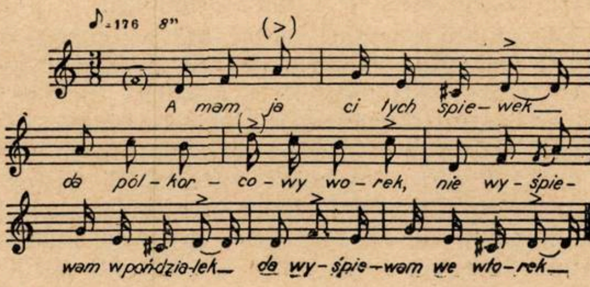
Deci problema limbajului muzical este în primul rînd problema educării muzicale a generației viitoare. Nu există nici o îndoială că noul limbaj muzical trebuie să fie pe înțelesul tuturor. Dar dacă există persoane pentru care limbajul muzical din simfoniile lui Beethoven este de neînțeles, nu înseamnă că trebuie să renunțăm la armoniile și formele beethoveniene, ci trebuie să educăm treptat publicul, în vederea înțelegerii lor. Trebuie să educăm o generație care știe să scrie și să citească muzica și care să nu renunțe la bucuria pe care o reprezintă gustarea din plin a muzicii. Iar pe lîngă înțelegerea marilor figuri de compozitori din muzica străină, trebuie să educăm tinerele generații să înțeleagă și să guste muzica titanilor muzicii noastre: Liszt, Bartók, Kodály, cu atît mai mult cu cît prin aceștia se învață însăși limba noastră maternă muzicală. Așa cum s-a exprimat Kodály acum cinci ani, în legătură cu Bartók, cînd arta va ajunge de la acei de la care purcede, la poporul muncitor care o va înțelege, abia atunci va exista o cultură muzicală maghiară, abia atunci poporul va fi cu adevărat fericit și pe această cale.

Activitatea folcloristică în R. P. Polonă

— Articol scris special pentru revista „Muzica" —

de JADWIGA și MARIAN SOBIESKI

Astfel de cîntece
Mai am o jumătate de sac
Dacă nu le termin lunea
Mai am de cîntat și marțea.


♪=176 8"
(>)
A mam ja ci łych spie-wek
da pól-kor-co-wy wo-rek, nie wy-śpie-
wam wpońdzia-łek da wy-śpie-wam we wło-rek

Acest cîntec vesel cu care ne-a întîmpinat o cîntăreață populară cînd am cercetat un anumit sat din regiunea Kielce în căutarea de cîntece populare, nu are în el nimic exagerat; el exprimă adevărul. Folclorul polonez este și azi viu și bogat. Caracterul lin și dansant al muzicii populare polone, bogăția ei de motive melodice, bogăția ritmului ei, au determinat faptul că ea și-a cîștigat cu succes locul în practica muzicii polone, că a pătruns în „atelierele" de creație ale compozitorilor noștri; ba chiar s-a strecurat și s-a împrăștiat, cu motivele și structura ei, în domeniul muzicii religioase, răsunînd, de pildă, ritmul de poloneză în „Gloria" sau „Kyrie" din lucrările religioase ale compozitorilor polonezi din secolul al XVIII-lea.

Temperamentul spontan, care caracterizează muzica poloneză populară, a uimit și cucerit nu numai compozitorii polonezi ci și pe cei de peste hotare, pentru care folclorul polonez avea gustul exoticului. Și tocmai această forță a folclorului muzical a fost, în cursul istoriei culturii noastre muzicale, acel factor care a deschis muzicii polone calea către folclorul european și i-a permis să se verse larg în curentul muzicii europene. Este suficient să privim tabulaturile secolului al XVII-lea — în special cele germane — și chiar și cele ale secolului al XVI-lea, unde mișună dansurile populare poloneze; este suficient să ne amintim de acel „goût polonais", care a pătruns larg în creația compozitorilor europeni din secolul al XVIII-lea care — în titluri ca „a la polacca", „aria polonica", „poloneze" și altele — declarau pe față izvorul operelor lor. Aceasta ne arată cît de important factor de inspirație a fost muzica populară polonă pentru creatorii europeni. Al doilea val al uriașei revărsări a muzicii polone peste hotarele țării a fost marcat de Chopin. Chopin înseamnă tot muzică populară polonă, cristalizată de către genialul compozitor în cele mai înalte culmi ale expresiei artistice. Urmează apoi K. Szymanovski, cu folclorul muzical specific din Podhala și cu cîntecul popular Kurpian, și în sfîrșit compozitorii noștri actuali, a căror creație — atît în domeniul muzicii simfonice cît și în acel al muzicii ușoare și de mase, atît în formele mari cît și în formele mici — este pătrunsă de elementele muzicii populare polone.

Ce valori ascunde oare în ea muzica populară polonă, din moment ce rolul ei inspirator este atît de important?

Ea este caracterizată în primul rînd de temperamentul spontan — se poate spune — dinamic, atît de specific caracterului național polon. Melodiile se scurg într-un tempo viu, ele nu au timp nici loc pentru cezură, sau semi-cadențe, melodia pornește înainte alergînd liber de la prima notă, pentru ca să ajungă la ultima notă în grupări nucleare ritmice și în linii melodice conturate îndrăzneț, să prindă a răsufla și să țîșnească din nou cu o mișcare bruscă. In muzica populară poloneză nu există o anacruză după care să se înceapă melodia cu o mișcare prudentă, pregătitoare. Melodiile populare, pe întinsul întregii Polonii, încep pe primul timp și dintr-o dată, și tocmai în primele fraze sînt incluse pasajele lor cele mai plastice și adesea și punctul culminant al melodiei.

De la prima mișcare ele își arată deschis și clar „eul“ lor, generat de temperamentul expansiv al muzicantului popular. In prima frază este cuprinsă baza ritmico-melodică. Deschis și liber de la „prima măsură“, cîntecul popular polonez arată ascultătorului calitățile și varietățile sale, amețindu-l cîteodată pe ascultătorul neexperimentat. Fie că este vorba de cîntecul Poloniei Mari și Poloniei Centrale, care se prezintă în arcuri melodice largi și cu divizare în ritm, sau de o melodie muntenească, care începe de la o notă înaltă, sau, în sfîrșit, de o melodie pomeraniană, care înaintează cu pași largi, domoli, — peste tot elementul regional cel mai plastic și curajos este expus în primele fraze ale melodiei. La caracterul strălucitor al melodiei populare polone contribuie încă un factor: plasarea accentelor. Deosebitul simț al ritmului care-i caracterizează pe muzicanții noștri populari, le permite să folosească liber accentele, în mod neschematic și foarte variat. In melodiile cu măsura ternară (precumpănitoare în muzica populară polonă), accentele cad cu predilecție pe timpul doi sau pe timpul trei al măsurii, aceasta însă nu este o regulă fără excepție; plasarea accentelor depinde de pașii dansului, de impulsiunea pe care-o dă melodiei textul, de salturile melodiei etc.

Accentele măsurii binare ca și cele ale măsurii ternare cad o dată pe timpul slab și altă dată pe timpul tare al măsurii, disprețuind orice schematism. Arta folosirii accentelor precum și cursul viu al melodiei, care se formează în valuri, face din muzica populară polonă un tot neobișnuit de bogat și interesant, care îl silește pe auditor să o asculte cu atenție și s-o perceapă viu. In acest cadru apare încă o caracteristică specifică execuției poloneze populare și anume: „tempo rubato“. Această manieră constă în realizarea în cadrul uneia sau a cîtorva măsuri a unor transformări ritmice mici, care se compensează reciproc fără a rupe și depăși durata metrică a întregului.

Lucrul se întîmplă astfel: muzicantul popular ia o anumită valoare minimală de timp din durata unei note pentru a o adăuga cu toată exactitatea și precizia notei următoare sau grupei de note următoare, fără să piardă cu acest prilej măsura. Această manieră se dovedește a fi azi o manieră a execuției populare proprie în întreaga Polonie.

Ea a fost intuită astfel și aplicată în chip genial în creația și în interpretarea sa de către Fryderic Chopin, care a fermecat cu ea auditoriul parizian.

Cu toate aceste caracteristici, cîntecul popular polon este un cîntec omofon. Plin de elemente schimbătoare ritmice și melodice, el formează în unitatea sa vocală un tot de sine stătător care nu necesită completări armonice. Intregul efort al poporului s-a concentrat tocmai în compunerea melodiei și nu în realizarea de armonii pe două sau mai multe voci. Excepție din acest punct de vedere fac locuitorii din Podhala, ale căror cîntece sînt grefate pe scheletul de cvartă coborîtă pe linia melodică (fenomen obișnuit al populației muntene) și cer o completare pe mai multe voci, oferită de contribuțiile acustice, legate de mediul de munte.

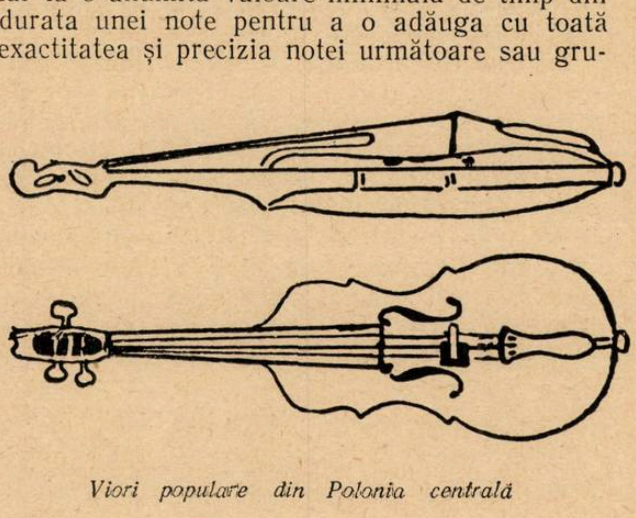
In muzica instrumentală, în orchestrele populare formate din cimpoi și vioară, sau cimpoi, vioară și clarinet sau, alteori, din două viori și un bas, de dimensiuni mai mici sau mai mari, apare totuși o gîndire armonică.

Executanții populari cîntă fără să cunoască notele, adoptînd tehnica cîntării împreună de către toate instrumentele a aceleiași melodii; totuși fiecare instrumentist cîntă o variantă originală, de invenție proprie, corespunzătoare personalității sale și tehnicii virtuozității instrumentului său. Formația tipică este evident aceea de cimpoi și vioară. Melodiile celor două instrumente care se întrec între ele răsună sprijinindu-se permanent pe punctul de orgă pe care-l emite bîzoiul cimpoiului.

In orchestrele de coarde — acolo unde cimpoiul a ieșit din uz — punctul de orgă îl țin bași cu trei sau patru coarde, care-l fac să răsune pe una sau două corzi. In practica instrumentală populară se observă unele tendințe de armonizare: basul devine mai viu, iar vioara a doua contribuie la stabilirea unor funcții armonice.

Dacă azi putem face o serie de constatări despre particularitățile muzicale ale folclorului polonez (limitîndu-ne aici numai la observații dintre cele mai generale) — aceasta se datorește faptului că într-un deceniu de Polonie populară a fost adunat un bogat material de folclor, alcătuit din 45.000 de imprimări pe benzi de magnetofon făcute pe teren în mijlocul executanților populari. Această cifră indică pe de o parte bogăția și vitalitatea folclorului contemporan polonez iar pe de altă parte existența unei acțiuni organizate de culegere a folclorului. In anul 1945, în momentul dobîndirii independenței, nu aveam nici o documentare despre folclorul polonez.

Rămăseseră numai culegeri de cîntece populare notate de la popor în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și anume culegerea cunos-

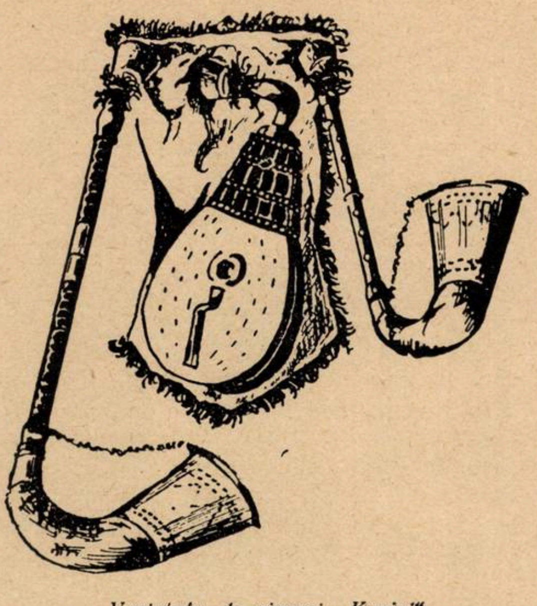


Viori populare din Polonia centrală

cutului colecţionar de cîntece Oskar Kolberg (1814—1890), nepreţuită ca material istoric şi impunătoare din punct de vedere cantitativ. In colecţia sa, cuprinsă în 36 volume, Kolberg ne-a transmis circa 10.000 de melodii populare polone. In schimb, din materialul folcloristic viu adunat, nu a rămas nimic. Imprimările folclorului polonez făcute pe aparate fonografice înainte de anul 1939 au fost complet distruse în timpul războiului, nu numai în urma acţiunilor de război reale, dar şi în urma politicii hitleriste tendenţioase, care a avut grijă să înlăture documente despre originalitatea naţională a polonezilor cum erau imprimările de melodii polone din regiunile Poznan, Slask şi Pomarze (se citeşte Slonsk şi Pomoje — n. tr.). Munca de culegere trebuia începută din nou.

Primele imprimări pe teren le-am efectuat în toamna anului 1945 şi în anii următori, luptînd cu multe greutăţi tehnice şi materiale (deoarece aceştia au fost primii ani de după război), ba subordonaţi unor instituţii, ba altora. Pînă la înfiinţarea Institutului de Stat al Artei, am întreprins acţiunea de culegere înainte de toate în teritoriul Poloniei Mari, în Ziemia Lubuska şi Pomerania. Datorită ajutorului direct şi binefăcător al celor mai înalţi factori de Stat acţiunea de culegere a folclorului a fost organizată în anul 1950 în cadrul Institutului de Stat al Artei. Ajutorul tehnic ne-a fost dat de radioul polonez ; cu automobilele sale prevăzute cu aparate de înregistrare şi magnetofoane au fost executate imprimările pe teren. O frînă care s-a făcut simţită nu o dată în privinţa calităţii şi a integrităţii documentare a materialului adunat pe teren a fost micul număr de cadre. Am început munca doar cu cîteva persoane pregătite din punct de vedere profesional.

Instrucţiunile scrise, instructaje colective şi consultaţii reciproce au îmbunătăţit lucrurile într-atîta încît în momentul de faţă Secţia de cercetări a muzicii populare de pe lîngă Institutul de Stat al Artei (nu de mult centralizat în Varşovia) este deservită de un colectiv de cîteva zeci de persoane. Pe măsura creşterii cantitative şi calitative a cadrelor s-au putut adînci şi perfecţiona metodele de culegere, cu atît mai mult cu cît între timp Institutul de Stat al Artei a obţinut magnetofoane şi un automobil propriu. Echipele de culegere a folclorului au lucrat pe teren şi, prin munca lor, harta folclorică a Poloniei s-a acoperit cu o reţea deasă de localităţi ce au fost cercetate şi în care s-au făcut imprimări. Din an în an numărul acestor puncte creşte, acoperind petele albe care se vedeau pînă acum pe hartă. Una din problemele cheie care s-a ridicat în faţa noastră în perioada lucrărilor cu materialele culese, a fost elaborarea unei metode de transcriere ştiinţifică a muzicii pe baza căreia cîntecele înregistrate pe benzi de magnetofon să fie trecute în fişele melodice de arhivă. Metoda de transcriere, la elaborarea căreia am lucrat aproape trei ani, a fost experimentată între timp de colectivul instruit al transcriitorilor.



Varietate de cimpoi „Koziol"

Scopul acestei metode este prezentarea grafică nu numai a melodiei însăşi şi a părţii sale ritmice, ci şi reliefarea precisă a tuturor acelor elemente pe care le poartă cu sine arta creatoare populară de execuţie. Tocmai această metodă a permis să se noteze melismele care se manifestă în execuţia poloneză, să se analizeze modul de distribuire a accentelor, iar în domeniul muzicii instrumentale ne-a permis să sezisăm şi să cunoaştem o serie de maniere specifice legate de particularităţile fiecărui instrument în parte.

Transcrierea materialului imprimat din diferite regiuni oferă o nouă posibilitate de observare a particularităţilor folclorului polon. Au fost descoperite numeroase aspecte care, fără ajutorul imprimării şi transcrierii ştiinţifice, nu ar fi putut fi cunoscute.

In sfîrşit, astăzi avem posibilitatea să descoperim specificul diferitelor regiuni. Aceasta este cu atît mai preţios cu cît scoţîndu-se la lumină zilnic totalitatea factorilor structurali ai folclorului, se deschide posibilitatea de a întări cu ei — ca elemente ale stilului naţional — creaţia compozitorilor noştri.

*

45.000 imprimări — aceasta constituie o dovadă peremptorie a vitalităţii cîntecului nostru popular. Transmis din generaţie în generaţie pe calea tradiţiei orale — sprijinită numai de memoria omenească, fără vreun material scris muzical — cîntecul popular a adus pînă-n timpurile noastre multe documente care oglindesc situaţia şi mizeria vieţii ţărăneşti din perioada asupririi capitalisto-moşiereşti, documente ce nu fuseseră consemnate nicăieri, dar erau totuşi întipărite cu sînge în inimile oamenilor chinuiţi de nedreptatea socială.

Taraf alcătuit din clarinet, vioară și o varietate populară de contrabas.

Iată textul cîntecului recoltei din perioada iobăgiei imprimat în regiunea Rzeszow:

Sfîrşitul cîmpurilor, sfîrşit
Vom împleti cununa
Şi noi am secerat,
Că ne dor mîinile.

Şi melodia acestui cîntec ca un vaiet și un suspin cîntată de o femeie bătrînă, este o dovadă de adevărat realism în muzică. Această muzică a creat-o un ţăran după seceriş — de pe urma căruia nu i-a fost dat să tragă foloasele meritate.

Dar aşa cum viaţa şi-a schimbat conţinutul, aşa, paralel, și cîntecul popular, sensibil la modificarea condiţiilor de viaţă, şi-a schimbat conţinutul. Şi iată cum sună actualul cîntec popular de seceriş creat într-un sat în care s-a înfiinţat o gospodărie cooperatistă (regiunea Kutno), în care la seceriș au fost întrebuinţaţi muncitori din fabrica de zahăr învecinată, care, voluntar şi în mod frăţesc, i-au ajutat pe ţărani în muncile de seceriș, în efortul comun legîndu-se satul de oraş:

Secerişul a mers bine
Că ne-au ajutat maşini
De pe cîmp aducem noua recoltă
Şi voluntar o depunem la colectare

Transformarea culturală și economică a satului nostru în ultimul deceniu, în special dezvoltarea economiei cooperatiste, se oglindeşte în actuala poezie populară:

Oamenii vorbesc că în colectivă este mizerie...
Dar noi cîntăm în ele
Pe cîmpurile cooperatiste recoltele sînte bogate
Căci tractoarele lasă cîmpurile bine arate.

(Regiunea Kielecka)

Cîntecul popular trăiește la noi din plin, fiind ocrotit prin grija Statului popular. Colective de mii de persoane din mişcarea de amatori — ce se formează din iniţiativa proprie pe lîngă căminele muncitorești, pe lîngă casele de cultură ale voievodatelor și judeţelor — îngrijesc cu dragoste cîntecul popular. Ele le învaţă de-a dreptul de la cei din generaţia mai bătrînă, de la mamele, taţii şi bunicii lor, le îmbogăţesc cu noi elemente de conţinut, le croiesc după noile nevoi și astfel cursul vieţii cîntecului popular se dezvoltă mai departe, pe noul drum ce l-a deschis viaţa socialistă creaţiei, tradiţionalei creaţii a poporului. Instrumentiştii populari mai bătrîni transmit arta lor tineretului. In centrele muzicale ei îi învaţă pe tineri arta de a cînta pe vechile instrumente populare polone, îi introduc pe cei tineri în arta construirii acestor instrumente și, ei înșiși, încurajaţi de stima celor tineri, vin cu instrumentele lor în căminele tineretului și transmit realizările repertoriului lor de mulţi ani.

Melodiile populare devin melodii de mase.

La acest proces participă în mod rodnic Secţia cercetării muzicii populare a Institutului de Stat. Alături de acţiunea de culegere și cercetare, care continuă, alături de munca de inventariere a materialului cules și în toiul anevoioaselor munci care duc la închegarea ştiinţei despre folclorul polonez, secţia și-a luat sarcina publicării de cîntece populare din materialele de bază culese, pentru a veni în ajutorul mișcării de amatori, compozitorilor şi tuturor celor cărora cîntecul popular le este drag. Multe publicaţii de pînă acum, care se bucură de un mare succes la public, îndeplinesc deja sarcina popularizării cîntecelor populare.

Dar izvorul folclorului este nesecat. Nu sînt rare cazurile cînd cîntăreţele de vîrstă înaintată ne-au cîntat pentru imprimare zeci şi sute de cîntece. Sau ansambluri alcătuite din cimpoaie sau viori ne-au scos ca din mînecă cîteva suite de melodii de dans.

In atmosfera încrederii şi simpatiei reciproce care leagă pe culegătorii noştri folcloriști de interpreţii populari — memoria și inventivitatea muzicală a acestor oameni poate să se desfăşoare în toată bogăţia ei. Intreaga rezervă a repertoriului lor muzical, ei o imprimă cu bucurie pe bandă, fiind emoţionaţi și conștienţi de faptul că aceste cîntece vor fi eternizate, vor fi transmise tineretului, vor fi interpretate la radio, vor apare în culegeri și le vor folosi chiar lor. „Acum pot să mor liniștită pentru că v-am cîntat totul“, a spus după imprimare una din informatoarele noastre.

Odată ivit, gîndul nu te lasă în pace. Şi de multe ori după efectuarea imprimării, primim de la instrumentiști scrisori emoţionante în care putem citi chemări de acest fel: „veniţi iar pe la noi întrucît mi-am adus aminte de încă vreo 80 de cîntece...“.

Inima folclorului bate — terenul cheamă!

MANIFESTARI ÎN CINSTEA CELUI DE-AL DOILEA CONGRES AL P.M.R.

Două concerte simfonice festive

Sărbătorile mari ale poporului sînt totodată sărbători ale muzicii romînești. Evenimentul istoric pe care l-a marcat Congresul al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn a fost salutat, între alte manifestări artistice, printr-un ciclu festiv de concerte romînești, spre bucuria celor ce iubesc și urmăresc cu interes dezvoltarea muzicii în țara noastră.

In cadrul acestor festivități muzicale vom menționa participarea la loc de frunte a celor două orchestre simfonice principale din Capitala noastră, alături de corurile respective.

Imbinarea creației trecutului, temelia muzicii noastre, cu lucrări apărute în anii democrației populare, a caracterizat atît programul orchestrei și corului Filarmonicii de Stat „George Enescu“, sub conducerea lui George Georgescu, laureat al Premiului de Stat, artist al poporului din R.P.R., cît și programul orchestrei și corului Radio, sub conducerea lui Constantin Silvestri, laureat al Premiului de Stat, maestru emerit al artei din R.P.R.

Mîndrie a muzicii romînești și punct de culme în dezvoltarea ei istorică, creația lui George Enescu a fost reprezentată în ambele concerte prin lucrări de seamă : Simfonia I-a în mi bemol major și Raspodia I-a în la major. Simfonia, cu vigoarea ei eroică, dramatismul și tendința spre monumentalitate, oglindește temperamentul tineresc, clocotitor, al compozitorului, pe atunci în vîrstă de 24 de ani — plin de nobile avînturi și dornic de înfăptuiri mărețe. Rapsodia, cu imaginile ei variate și multicolore, înfățișează parcă o viziune scenică a bucuriei, forței și bogăției sufletești a poporului nostru. Fiecare din aceste două lucrări a marcat, în felul ei, o cotitură hotărîtoare în destinele muzicii romînești. Trebuie evidențiat aportul celor doi dirijori în interpretarea lor : avîntul și ritmicitatea pregnantă subliniată de Constantin Silvestri în Rapsodie, amploarea sonoră a părților eroice, intensitatea expresivă a temelor cantabile din Simfonia lui Enescu, sub bagheta lui George Georgescu.

Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu, maestru emerit al artei din R.P.R., compus în 1952 și distins cu Premiul de Stat, s-a impus la noi ca și dincolo de hotarele țării, ca o lucrare de seamă, caracteristică pentru inventivitatea și verva creatoare a compozitorului, de o deosebită originalitate a melodicii, ritmicii și armoniei modale. Centrul de expresivitate al concertului îl constituie partea mediană, andante, cu cantilena sa de largă respirație lirică, bazată pe intonații populare de doină. Pe de altă parte, latura de umor sarcastic, specifică personalității compozitorului, apare mai cu seamă în prima și ultima parte a Concertului.

Interpretarea lui Valentin Gheorghiu, artist emerit, laureat al Premiului de Stat, adîncește tot mai mult semnificația lucrării, evidențiază nu numai sclipirea, verva și coloritul, dar și conținutul ei emoțional.

Solistul a avut un bun sprijin în partea orchestrală, redată cu precizie și suplețe sub conducerea lui C. Silvestri.

In suita de balet „Cînd strugurii se coc“ a maestrului Mihail Jora, simțim din plin dragostea adîncă de popor și de cîntecul popular. De aici intensitatea lirismului în această lucrare, biruind pe alocurea ironia, înclinarea spre comic sau grotesc care predomină în alte lucrări ale maestrului. Audiția acestei piese încîntă și prin expresivitatea, plasticitatea culorilor orchestrale. Interpretarea maestrului Georgescu a știut să valorifice toate calitățile partiturii, obținînd o gradație ascendentă pînă la avîntul irezistibil al sîrbei finale.

Dacă spiritul timpurilor noi se reflectă în compozițiile lui Mihail Jora și Paul Constantinescu — menționate mai sus — mai ales prin căldura melodiei, prin suflul de robustețe și optimism popular, în lucrările coral-simfonice de Ovidiu Varga și Constantin Pallade se întruchipează imagini de luptă din trecutul poporului nostru, văzute de pe pozițiile realismului socialist, cu ochii celor ce s-au eliberat de stăpînirea burgheziei și construiesc socialismul.

Cantata „Gheorghe Doja“ a lui C. Pallade, distinsă cu Premiul de Stat, redă, mai ales prin paginile sale de polifonie corală, pline de măiestrie, lupta maselor țărănești ardelene din veacul al XVI-lea, conduse de eroul popular.

Lupta ilegală a comuniștilor în anii dictaturii fasciste o oglindește oratoriul „Scînteia eliberării“ de Ovidiu Varga, de curînd distinsă cu Premiul de Stat. Compozitorul prelucrează intonații de cîntece muncitorești revoluționare, realizînd unele momente de patetism impresionant sau de evocare poetică.

Și în lucrările vocal-simfonice s-au remarcat meritele interpretării : vigoarea și însuflețirea cantatei lui C. Pallade sub conducerea lui G. Georgescu, au permis ca diferitele episoade ce alcătuiesc lucrarea să fie cuprinse în cadrul unei puternice unități emoționale și dramatice. In oratoriul lui O. Varga prezența la pupitru a lui C. Silvestri s-a vădit prin siguranța și claritatea concepției interpretative, avînd de asemenea ca rezultat unitatea ansamblului şi pregnanţa imaginilor.

Oglindind semnificaţia majoră a momentului istoric care le-a prilejuit, şi datorită calităţii înalte a interpretării lor — incluzînd aici şi contribuţia orchestrelor, corurilor şi soliştilor — cele două concerte simfonice au constituit adevărate sărbători artistice, sărbători ale muzicii romîneşti, care în anii de sub îndrumarea Partidului a făcut uriaşi paşi înainte.

RADU NEGREANU

Concert — spectacol

Strădania compozitorilor noştri de a crea lucrări în domeniul teatrului muzical s-a vădit în chip luminos la concertul-spectacol ce a avut loc la 21 decembrie 1955, în cinstea celui de-al doilea Congres al P.M.R., pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. Cu acest prilej au fost prezentate patru fragmente din lucrările de operă şi balet, care au arătat o dată mai mult capacitatea creatoare a compozitorilor noştri.

Concertul-spectacol a fost deschis cu un episod din actul I al poemului coregrafic „Călin" — muzica de Alfred Mendelsohn, pe scenariul întocmit de Tilde Urseanu, Ion Grigorescu şi Hero Lupescu, după poemul lui Mihail Eminescu. Fragmentul muzical executat de orchestra de studio Radio sub conducerea dirijorului Emanuel Elenescu, a zugrăvit scena întîlnirii dintre eroii poemului: Călin „Zburătorul cu plete negre" şi fiica împăratului. Muzica melodioasă, sugestivă, are un caracter evocator, pastoral.

A urmat în interpretarea aceleiaşi orchestre, muzica primului tablou al actului II din baletul „Suflete de viteji" scris de Hilda Jerea, pe un scenariu coregrafic de Gelu Matei. Baletul „Suflete de viteji" este o evocare a luptelor eroice purtate odinioară de haiduci, împotriva asupririi turceşti ca şi împotriva boierilor exploatatori. S-a executat muzica tabloului III (Tabăra haiducilor) şi a tabloului VI (Duetul de dragoste Mihu — Ioana, apoi scena în care e zugrăvită bucuria poporului). Inspirîndu-se din creaţia de cîntece şi jocuri a poporului nostru, Hilda Jerea a realizat o muzică vie, cu caracter dansant.

In partea a doua a concertului-spectacol, corul Filarmonicii de Stat „George Enescu" (dirijor D. D. Botez), tenorul Pantelimon Frunză şi orchestra Teatrului de Operă şi Balet, au interpretat, sub conducerea dirijorului Alfred Alessandrescu, un fragment din actul al III-lea al operei „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, pe libretul întocmit de acad. Victor Eftimiu.

Opera în trei acte (5 tablouri) „Pană Lesnea Rusalim" evocă epoca din frămîntata istorie a poporului nostru, de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, cînd împilarea otomană culminase prin a pune domni străini de patrie, recrutaţi din Fanar şi care, o dată înscăunaţi, striveau poporul sub birurile cele mai grele. Mulţi erau cei ce luînd calea codrului, purtau de acolo lupta împotriva asupritorilor dinafară ca şi dinăuntrul ţării.

Fragmentul prezentat întruchipa scena din actul III în care solistul şi corul cîntă suferinţele haiducilor; ea e urmată de jocul căluşarilor. Muzica vădeşte o legătură adîncă şi trainică cu creaţia populară, este scrisă în spiritul cîntecelor epocii respective.

Jocul general din final (al căluşarilor), de o varietate şi vigoare ritmică deosebită, expresie a vitejiei haiducilor, este un exemplu de prelucrare aleasă, simfonică, a muzicii romîneşti.

Concertul-spectacol s-a încheiat cu reprezentarea actului II din drama muzicală în patru acte (8 tablouri) „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu, pe libretul de George Teodorescu, după piesa cu acelaşi nume a lui Laurenţiu Fulga.

Drama istorică „Ion Vodă cel Cumplit" este o zugrăvire realistă a vremurilor tulburi ce au urmat în Moldova după moartea lui Ştefan cel Mare, precum şi a legendarei figuri a lui Ion Vodă, care a luptat să înlăture atît jugul turcesc cît şi clica boierilor trădători de patrie.

In actul II, reprezentat la concertul-spectacol în întregime, soţia lui Ion Vodă cel Cumplit, Marica Doamna, se plînge jupîniţelor că domnul Moldovei este înstrăinat de ea. Voievodul nu are alt gînd, într-adevăr, decît salvarea ţării. Marica Doamna în concurs cu boierii trădători şi venali în frunte cu Eremia, se vede înşelată în planurile ei de mărire, de conducere a treburilor ţării şi cînd boierii trădători Sbierea, Jurj, Veveriţă şi Vlădică Gheorghe sînt condamnaţi la moarte de Ion Vodă, pentru nelegiuirile lor, Marica Doamna intervine cu tărie pe lîngă voievod să-i salveze. Este în zadar. In tabloul final ea hotărăşte, împreună cu Eremia, să îl suprime pe domnitor.

Actul II s-a reprezentat în completul personajelor, cu costumele şi decorurile respective (Ion Vodă-Şerban Tassian; Ieremia-Dinu Bădescu; Marica Doamna-Elena Cernei; Ruxandra-Valentina Creţoiu; Vlădica Gheorghe-Nicolae Teofănescu; Jurj-Dimitrie Scurtu; jupîniţele — Iulia Boicu Buciuceanu, Maria Crişan, Anahida Cherpician, Irina Dogeanu, ş. a.). Regia: George Teodorescu şi decorurile şi costumele Tony Gheorghiu. Conducerea muzicală a fost asigurată de Egizzio Massini.

Reprezentarea integrală a actului II a dat posibilitatea unui contact mai strîns cu lucrarea. Muzica a apărut animată de un intens suflu dramatic, caracterizînd cu putere personajele şi dînd relief acţiunii scenice.

O amplă discuţie cu caracter analitic şi critic asupra lucrărilor va putea fi făcută numai după audiţia lor integrală.

J. V. P.

Emisiuni muzicale

In avîntul general al manifestărilor artistice din preajma măreţului eveniment al Congresului, emisiunile muzicale ale Radiodifuziunii au avut de împlinit misiunea de a împărtăşi milioanelor de ascultători, pe calea undelor, cele mai însemnate realizări ale revoluţiei culturale în acest domeniu.

Un loc de frunte în programele de radio l-au ocupat seria emisiunilor difuzate sub titlul generic „Pagini inspirate din trecutul de luptă al poporului nostru“. Printre acestea se cuvine să menţionăm în primul rînd cele două emisiuni ale ciclului „Muzica şi viaţa“ care au dat prilej ascultătorilor să cunoască aspecte din istoria cîntecelor proletariatului romîn.

Intitulate „Din istoria cîntecului revoluţionar romînesc“ (prezentarea de către scriitorul Petre Iosif a vechilor cîntece muncitoreşti strînse în broşura „Glasul dezmoşteniţilor“) şi „Trecutul de luptă al deţinuţilor antifascişti de la Doftana oglindit în muzică“, emisiunile au înfăţişat drumul măreţ al cîntecutul născut în zilele grele ale exploatării şi prigoanei burghezo-moşiereşti.

Această temă a trecutului cîntecului revoluţionar, care însufleţea la sfîrşitul veacului trecut adunările muncitorilor socialişti şi mai tîrziu pe comuniştii înlănţuiţi între zidurile închisorilor, este una dintre cele mai pilduitoare pentru legătura ce există între muzică şi viaţă. Ciclul educativ intitulat astfel a izbutit să-şi atingă ţinta în aceste emisiuni care au lămurit problema la un nivel ideologic corespunzător. Ascultînd cîntece ca „Marseilleza proletariatului romîn“, „Steagul roşu“, „Suferinţă şi luptă“, „Legenda Doftanei“, „Cîntecul Jiului“ sau „Nu bate!“, urmărindu-le povestea, legătura trainică între muzică şi viaţă a apărut limpede; este sigur că aceste emisiuni au găsit o receptivitate mai mare (decît altele din acelaşi ciclu) în rîndul maselor largi. Ar fi interesant ca astfel de teme să fie mai des prezentate la microfon.

Cuprinzînd alături de cîntece şi lucrări mai ample, ca poemul simfonic „Prăbuşirea Doftanei“ de Alfred Mendelsohn şi poemul-cantată „Mierla lui Ilie Pintilie“ de Anatol Vieru, în montaje muzicale-literare, emisiunile au completat tabloul dramatic al trecutului de luptă şi suferinţă al Doftanei.

„Paginile din trecutul de luptă al poporului nostru“ au mai cuprins piese ca oratoriul eroic „Tudor Vladimirescu“ de Gheorghe Dumitrescu, lucrări inspirate de figura lui Nicolae Bălcescu (de Leon Klepper şi Ion Hartulary Darclée), cantata „Griviţa luptătoare“ de Constantin Palade, Suita de Ion Dumitrescu, după muzica la filmul „Nepoţii gornistului“, „Cantata Bucureştiului“ de Alfred Mendelsohn, „Cîntarea Romîniei“ de Matei Socor ş. a.

In zilele Congresului, „Revista muzicală Radio“ a fost în întregime dedicată realizărilor artei muzicale romîneşti în toate domeniile. Menţionăm ca interesante momente ale revistei, montajul „Laureaţii Premiului de Stat“ şi cuvîntul adresat Congresului de compozitorul Gherase Dendrino precum şi reportajele despre „Deschiderea activităţii celei de-a 19-a orchestre simfonice de Stat pe teritoriul patriei noastre în oraşul Galaţi“ şi despre „Activitatea cercurilor artistice de amatori din întreprinderile „Electromagnetica“, „Electroaparataj“ şi „Electrobobinaj“ care au concertat la Bicaz cu prilejul străpungerii tunelului de aducţiune.

Cu cîteva săptămîni înainte avusese loc transmisiunea unui alt eveniment din cadrul revoluţiei culturale din ţara noastră: intrarea în viaţa de concert a noii Filarmonici a oraşului Cluj.

Faptul că ecourile vieţii muzicale din diferite oraşe ale ţării au fost prezente mai mult în această perioadă premergătoare Congresului, este o realizare a emisiunilor radiofonice, realizare care însă nu trebuie să se oprească aici. Imbogăţirea tot mai mare a manifestărilor muzicale de tot felul impune cuprinderea lor de către posturile centrale. Nici în „Revista muzicală Radio“, nici în alte programe, nu au apărut pînă acum aspecte ale vieţii muzicale din Iaşi, Oraşul Stalin, Timişoara, Tîrgu-Mureş, Arad.

Fiind vorba aici de „Revista muzicală Radio“, considerăm că este necesar să amintim faptul că această emisiune atît de vie şi de activă la început, riscă să devină neinteresantă, mai ales din cauza lipsei de varietate în formă, de simţ gazetăresc în stil. In afară de aceasta, ce rost mai are rubrica „Prin sălile de concert“ sau „Artişti de peste hotare“ dacă respectivele piese muzicale sau declaraţii intră şi în alte emisiuni (Carnet cultural, Inregistrări din concerte publice) ce se difuzează înainte de revistă?

Pe lîngă numeroase cicluri închinate Congresului, emisiunile muzicale au cuprins un mare număr de lucrări muzicale romîneşti. In ciclul „Muzica şi viaţa“ s-a mai difuzat prezentarea în montaj a Suitei de Sabin Drăgoi din muzica pentru filmul „Mitrea Cocor“ (după romanul maestrului Sadoveanu). Mai menţionăm emisiunile: „Eliberarea patriei şi lupta pentru construirea socialismului în creaţia compozitorilor noştri“ şi „Frumuseţile patriei în creaţia compozitorilor Paul Constantinescu şi Marţian Negrea“.

S-au mai difuzat în ciclul „Compozitorii cîntă viaţa nouă a patriei“ lucrări ca: „Pe plaiuri moldovene“ de Viorel Doboş, „Balada izvoarelor luminii“ de Claudiu Negulescu, „Poemul vieţii noi“ de Dumitru Bughici şi altele.

Un loc de frunte l-au deţinut emisiunile de cîntece grupate în teme mai cuprinzătoare, ca de pildă: cîntece scrise în cinstea Congresului (şi în ultima săptămînă, cîntece premiate la concursurile organizate de Uniunea Compozitorilor din R.P.R. în cinstea Congresului), cîntece despre viaţa nouă a patriei noastre, cîntece despre Partid, cîntece despre prietenia romîno-sovietică, cîntece ale proletariatului din lumea întreagă, cîntece despre partidele comuniste şi muncitoreşti.

Urmărind prezentarea vieţii de concert din Capitală, au fost transmise concertele orchestrelor simfonice Radio şi Filarmonicii de Stat „George Enescu", concerte dirijate de maeştrii Constantin Silvestri şi George Georgescu şi dedicate lucrărilor romîneşti: Oratoriul „Scînteia Eliberării" de Ovidiu Varga, cantata „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboş, Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu, — solist Valentin Gheorghiu, Rapsodia I-a şi Simfonia I-a de George Enescu şi fragmente din suita „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora. De asemenea au fost difuzate înregistrări de la concertul-spectacol care a avut loc în zilele Congresului, în sala Teatrului de Operă şi Balet şi a cuprins fragmente din noile lucrări romîneşti care vor îmbogăţi curînd repertoriul acestei instituţii: operele „Ion Vodă cel Cumplit" de Gheorghe Dumitrescu şi „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, baletele „Călin" de Alfred Mendelsohn şi „Suflete de viteji" de Hilda Jerea.

Printre emisiunile izbutite ale acestei perioade menţionăm adaptarea radiofonică a operetei romîneşti „Lăsaţi-mă să cînt" de Gherase Dendrino.

Se cuvine să subliniem numeroasele programe dedicate muncitorilor, colectiviştilor şi întreprinderilor care şi-au îndeplinit angajamentele luate în cinstea Congresului, minunat mijloc de a răsplăti pe fruntaşii muncii socialiste din patria noastră.

Nu putem să încheiem fără a menţiona încă o dată numărul mare de lucrări romîneşti care au fost difuzate în săptămînile lui decembrie, programele interpretate de artiştii noştri, maeştri sau tineri, de marile ansambluri şi de cele ale amatorilor.

Tabloul impresionant al acestui mare număr de piese muzicale şi interpretări romîneşti — număr ce nu a fost nicicînd atins în trecut, nu putea fi cuprins pe o perioadă atît de scurtă decît de programele Radioului, care a prezentat în aceste zile pentru ascultătorii din ţară şi din străinătate, multe dintre realizările cele mai de seamă obţinute de muzica romînească în anii regimului popular, sub conducerea Partidului.

A. B.

Maeştrii emeriţi în viaţa de concert

Printre succesele înregistrate în ultima vreme în viaţa noastră muzicală, înscriem prezenţa, pe podiul sălilor de concert, a unor fruntaşi ca Mihail Jora şi Mihail Andricu. Preţuiţi nu numai ca maeştri ai scrisului muzical, dar şi ca păstrători ai celor mai bune tradiţii interpretative, ei au ridicat, cu prestigiu, nivelul artistic al concertelor şi recitalelor la care au participat.

Cine altul decît maestrul Jora ne-ar fi putut arăta, aflîndu-se la pian, chipul în care trebuie tălmăcită opera lui George Enescu? Colaborator dintre cei mai apropiaţi ai lui George Enescu — şi astăzi, fără îndoială, continuator valoros al marelui maestru — Mihail Jora ne-a redat în perfectul stil enescian acea atrăgătoare piesă de concert „Cantabile şi Presto" de Enescu, cîntată împreună cu artistul emerit Vasile Jianu. Tempii cei mai potriviţi, colaborarea deosebit de armonioasă a celor două instrumente şi mai presus de orice elanul liric, acel suflu de intensă poezie cu care ne deprinsese George Enescu, le-am aflat de astădată realizate de către Mihail Jora şi Vasile Jianu (eminentul nostru flautist o cîntase la rîndul său în nenumărate rînduri împreună cu George Enescu).

Aceeaşi strînsă colaborare între pian şi flaut am aflat-o şi în Habanera de Ravel unde contopirea subtilă şi profundă a sonorităţilor celor două instrumente s-a aflat în slujba celei mai poetice tălmăciri a conţinutului lucrării.

Am mai ascultat, între altele, două prime audiţii — o sonată de Teleman şi piesa „A la ghitara" de Paul Dukas. Interpretarea sonatei a fost un exemplu luminos de desfăşurare logică, superior organizată, servită de o sensibilitate muzicală şi de-o măiestrie a execuţiei cu care am dori să ne întîlnim cît mai des. Tot astfel, melodioasa lucrare „A la ghitara" de Paul Dukas, care ridică probleme atît de interesante de exprimare a unui bogat conţinut de idei şi de realizare în acelaşi timp a sonorităţii popularului instrument, a fost redată cu o captivantă măiestrie interpretativă de către cei doi artişti.

★

Soprana Arta Florescu, artistă emerită a R.P.R. şi compozitorul Mihail Andricu, maestru emerit al artei din R.P.R. şi laureat al Premiului de Stat, ne-au oferit în sala Dalles o seară de lieduri din lirica germană. Liedurile au fost prezentate în primă audiţie, ceea ce a mărit, fireşte, interesul acestei manifestări artistice.

Recitalul a fost deschis cu liedurile lui Schubert. Majoritatea cîntecelor ascultate au fost din cele scrise pe poezii de Goethe (Schubert a compus nu mai puţin de 74 asemenea lieduri pe textele marelui liric german) : „Marea liniştită“, „Liedurile lui Mignon“, „Ganymede“ ş.a. Muzicienii au evocat sugestiv acea linişte uneori de moarte a mării cînd nu se simte nici o adiere de vînt şi cînd cel ce pluteşte pe nesfîrşita pînză de apă netedă este îngrijorat... Cu profunzime au fost redate apoi cîntecele frumoasei şi straniei Mignon : „Nu mă lăsa să vorbesc“ şi „Lasă-mă...“ adevărate culmi ale lied-ului, în care Schubert a tălmăcit magistral întreaga umanitate a artei lui Goethe.

In „Ganymede“ interpreţii au exprimat cu însufleţire exuberanţa şi transportul dragostei pătimaşe pentru ca mai apoi în „Dor“ şi în „Privirea în trecut“ să găsească accentele potrivite spre a comunica frămîntarea unui suflet preocupat de problemele vieţii, ori chinuit de amintirea fiinţei dragi lîngă care ar dori să se întoarcă.

Au urmat mai multe lieduri de Schumann — melodii gingaşe, pline de farmec şi graţie ca „Copilul cu cornul“, „Chemarea codrului“ „Micşuneaua“ ş.a., cărora interpreţii le-au redat cu o pătrunzătoare sensibilitate şi cu poezie, viaţa romantică, pasionată, ce stă la temelia lor.

In partea a doua a programului am ascultat lieduri de Brahms. Sentimentul de retrăire al unei stări sufleteşti din „Ochii tăi albaştri“, caracterul fugace al dragostei şi al vieţii din „Cît de repede trece“ au fost redate cu pătrundere justă a sensului lor uman, iar poezia pastorală a liedurilor „Seară de vară“ şi „Florile privesc“ pe versuri de Heine, cu multă prospeţime. Lirismul pieselor „Harpa eolică“ şi „Vechiul portret“ a fost exprimat cu căldură iar liedurile „Drumeţie“ şi „Cîntecul lui Weyla“ cu cromatismul lor melodic şi armonic specific, au fost redate cu o profundă înţelegere, atît pentru spiritul lor cît şi pentru corespondenţa dintre text şi muzică.

Concertul s-a încheiat cu mai multe lieduri de Gustav Mahler atît de rar cîntat la noi. A fost deosebit de comunicativă emoţia din „Adio“ şi „Am respirat parfum de tei“, impresionante prin chipul cald în care au fost redate.

Muzicieni de profundă cultură şi excepţionale posibilităţi tehnico-interpretative, soprana Arta Florescu şi maestrul Mihail Andricu au dăruit mulţimii ascultătorilor participanţi, o seară de înaltă artă.

Asemenea manifestări trebuie să însemne un adevărat îndreptar pentru tineretul nostru artistic, pentru toţi iubitorii de muzică şi aceşti interpreţi atît de iubiţi şi preţuiţi au o adevărată datorie să continue tradiţia interpretativă a lui George Enescu care a stat totdeauna în mijlocul publicului, în mijlocul oamenilor de muzică.

J. V. PANDELESCU

O primă audiţie romînească

Un merit al Filarmonicii de Stat „George Enescu“ este, fără îndoială, alcătuirea unor programe interesante, variate, instructive, cuprinzînd opere reprezentative — unele mai puţin cunoscute din repertoriul muzicii universale, precum şi lucrări în primă audiţie ale compozitorilor romîni.

Un exemplu de program bine alcătuit, este cel al concertului din 21—22 ianuarie, dirijat de Edgar Cosma. Publicul Filarmonicii a putut asculta două lucrări ale unor compozitori de frunte din şcoala naţională franceză (Debussy — Mica suită şi Dukas — Ucenicul vrăjitor) concertul pentru violoncel şi orchestră de Dvorak (solist Radu Aldulescu) precum şi, în prima audiţie, „Variaţiuni pe un cîntec de Anton Pann“ de Theodor Grigoriu.

Temperamentului dinamic al dirijorului Edgar Cosma i-a convenit de minune poemul simfonic al lui Paul Dukas, pe care l-a mai condus de altfel cîndva, de la pupitrul orchestrei Cinematografiei.

Acest scînteietor scherzo simfonic, a cărui vervă şi strălucire cuceresc totdeauna ascultătorii cînd sînt bine puse în valoare, a fost redat de Edgar Cosma într-o concepţie de interpretare justă. Fără a impune de la început un tempo excesiv de rapid, cum fac mulţi dirijori, el a gradat în imperceptibile nuanţe, prin accelerări şi reţineri, creşteri rapide de sonoritate, oferindu-ne puncte de maximă tensiune, cum rar auzim în execuţiile date de şefii noştri de orchestră lucrării lui Dukas.

Trebuie subliniat însă că Edgar Cosma nu a tins către efecte spectaculoase: dimpotrivă, el a urmărit logica programatică a poemului, dîndu-ne o tălmăcire cît se poate de explicită a popularei lucrări.

Nu mai puţin bine concepută a fost şi tălmăcirea dată „Micei suite“ de Debussy.

Este o lucrare de tinereţe a marelui compozitor francez, scrisă iniţial pentru pian la patru mîini, orchestrată ulterior de Henry Büsser, în care stilul propriu al lui Debussy nu este încă format, ci se lasă doar bănuit.

Edgar Cosma a prins sensul acestei muzici melodioase, clare, care pentru a fi bine interpretată, cere multă seninătate. A făcut excepţie, ultima parte, „Balet“, care a fost redată într-o mişcare grăbită şi cu o oarecare duritate.

Solistul concertului a fost violoncelistul Radu Aldulescu. Talentatul muzician a dat o interpretare cu totul remarcabilă concertului pentru violoncel şi orchestră de Dvorak, pe care îl are de mulţi ani în repertoriu.

Faţă de ultimele sale manifestări publice şi în raport cu interpretările date în trecutul apropiat aceluiaşi concert, Radu Aldulescu este într-un evident progres. A avut o nobleţe a tonului şi frazei, o originalitate a concepţiei care îl afirmă ca o forţă artistică de valoare internaţională.

Un interes deosebit al concertului l-a constituit prima audiţie a „Variaţiunilor pe un cîntec de Anton Pann“ de Theodor Grigoriu.

Acest tînăr compozitor, a cărui suită programatică „Pe Argeş în sus“ l-a semnalat ca un talent deosebit, continuă cu „Variaţiunile“ executate de Filarmonică, evoluţia sa către un limbaj muzical propriu, spre un simfonism amplu, bogat în conţinut. „Variaţiunile pe o temă de Anton Pann“ reprezintă o etapă importantă, prin ideea originală care le stă la bază, prin substanţa densă şi forma lor echilibrată.

Stilul lui Grigoriu pare să descindă în principal din cel al lui Mihail Jora şi Paul Constantinescu, de la care tînărul compozitor a preluat atitudinea creatoare faţă de folclor şi nota generală tonică, optimistă.

Tînărul compozitor a ştiut să-şi plămădească un limbaj propriu care îi conferă în generaţia sa un loc de cinste.

Muzica lui Grigoriu are o plasticitate mare în evocarea vieţii bucureştene de la începutul veacului trecut. Nu sîntem însă în faţa unei muzici ilustrative, decorative, ci în faţa unui programatism realist. De-a lungul întregii lucrări este prezentă figura lui Anton Pann, unul din purtătorii de faclă ai înţelepciunii şi isteţimii populare din acea vreme. Sub raportul construcţiei muzicale, tocmai aceasta constituie elementul de legătură dintre diferitele părţi. Tema variaţiunilor este „un cîntec de Anton Pann“ : „Nu mai poci de ostenit“, modificat însă de compozitor.

Este o temă vioaie, fără un contur melodic prea accentuat. De aici a decurs o construcţie liberă a variaţiunilor, motivul iniţial apărînd fragmentat, redus adesea la o simplă celulă melodică. Revenirea apoteotică a „Cîntecului lui Anton Pann“ în epilog, dă o încheiere în arcada variaţiunilor, care apar astfel ca o lucrare armonios şi unitar construită.

Theodor Grigoriu a relevat posesia unei palete orchestrale deosebit de bogată. Compozitorul oferă pagini de mare frumuseţe în Variaţiunea a V-a „Un cîntec de lume“ al cărei lirism contrastează cu exploziva variaţiune a VI-a „Vavilonie bucureşteană“. Alături de alte părţi realizate, variaţiunea a II-a „Spaima otomană“ a apărut însă prin insistenţa unor efecte orchestrale, cît şi prin lungimea ei, întrucîtva obositoare. Lipsind o gradare şi o culminaţie, care să „poarte“ cu sine emoţia auditorului, şi pe de altă parte, din cauza persistenţei aceloraşi procedee de-a lungul întregii secvenţe, efectul este tocmai contrar celui scontat de autor. Evident însă, nu aceasta poate hotărî valoarea unei lucrări.

Călduroasa primire făcută de public „Variaţiunilor“ lui Theodor Grigoriu este un indiciu cert al faptului că intenţiile artistului au găsit un ecou imediat în masă. Este desigur cea mai frumoasă răsplată pentru tînărul compozitor de la care iubitorii de muzică aşteaptă noi lucrări de valoare.

Dirijorul Edgar Cosma şi orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat au înţeles să se apropie cu dragoste de lucrarea lui Th. Grigoriu şi să conlucreze cu convingere la tălmăcirea ei în condiţii bune.

R. GHECIU

Pe marginea producţiilor conservatorului „Ciprian Porumbescu“

Conducerea Conservatorului a reuşit să prezinte în scurt timp trei producţii ale claselor de canto şi instrumente cu un deosebit succes. Desigur, aceasta nu înseamnă că nu au fost şi părţi negative care trebuiesc evitate în viitor şi pe care le vom semnala din capul locului.

In acest sens vom sublinia lipsa de interes manifestată uneori în alcătuirea programelor. Ne vom referi mai întîi la clasele de canto. Este adevărat că alegerea în repertoriu a ariilor de operă ale marilor clasici universali e foarte binevenită, dar nu putem trece cu vederea neglijarea repertoriului de lied, care se rezumă la Serenada lui Schubert şi la cîteva romanţe dulcegi ....

Vechii maeştri italieni şi francezi sînt foarte puţin interpretaţi, iar Brahms, Wolf, Fauré, Debussy, Ravel, Musorgski, Enescu etc., sînt cu totul uitaţi. Dăinuieşte încă la noi concepţia bel canto-ului italian ca scop în sine; e de sperat că va dispare pentru totdeauna formula: „Interpretează ca un cîntăreţ“!

Trebuie relevat că unii studenţi au făcut progrese însemnate pe acest drum. De pildă Mihaela Botez (clasa profesorului Goangă), cu o voce excepţională, timbrată, cu un ambitus foarte întins, a început să nuanţeze, să frazeze frumos, producînd emoţii artistice auditorilor. E pe un drum bun; bineînţeles că mai are lipsuri în ceea ce priveşte intonaţia curată şi dicţiunea.

Un element atît de valoros ca Dan Iordăchescu, care cu siguranţă va ajunge un bariton de operă, nu vrea însă să renunţe la anumite efecte ieftine „de galerie". Poate că e aspră expresia, dar e justă. Dan Iordăchescu are acelaşi repertoriu, din care lipsesc îndeobşte liedurile propriu-zise; el prezintă o serie de romanţe neinteresante, iar în ariile de operă pe care le interpretează, şarjează în nuanţe de „fortissimo". Cîntăreţul ar putea să beneficieze de înalta şcoală a maestrului său Constantin Stroescu, care are o poziţie atît de justă faţă de concepţia de interpretare şi ale cărui programe sînt întotdeauna variate şi cu prime audiţii de bună calitate.

Clasele de pian se prezintă din acest punct de vedere la un nivel mai ridicat. In acest sens, putem din nou să aplaudăm frumoasa interpretare a unui Mozart de către Alexandrina Zorleanu sau interpretarea atît de muzicală dată de Ileana Marinescu pieselor de Prokofiev, de Georgeta Ştefănescu, Pasacagliei de Toduţa şi de Marieta Leonte „Chaconnei" de Haendel.

Clasele de vioară au adus un program mai puţin interesant; dar urmărind concertul am putut constata alături de elementele de virtuozitate şi unele probleme de interpretare care au fost rezolvate cu succes atît de către excelentul violonist Varujan Cozighian cît şi de către violonista Ildico Adorian. A fost deosebit de interesantă apariţia violonistului Daniel Podlovski, anul I clasa prof. Avachian, care a interpretat cu o remarcabilă pătrundere (deşi foarte tînăr) Fuga din Sonata a II-a de Bach. Faptul că un debutant a ales muzica lui Bach, denotă seriozitatea pe care o pune în munca sa artistică. Violonistul a mai interpretat cu multă îndemînare dificilul Capriciu nr. 2 de Paganini şi cu o frumoasă tehnică Dansul ţărănesc de C. Dimitrescu. Apariţia acestui tînăr violonist este o mîndrie pentru conservator. Îi urăm succes şi mai departe.

Nu putem trece cu vederea izbînda deosebită a clasei de muzică de cameră. Interpretarea Sonatei în re de Enescu de către violonistul Avy Abramovici (clasa prof. Geantă) şi a pianistei Alexandrina Zorleanu (clasa prof. Musicescu) a fost cea mai reuşită realizare din cadrul producţiilor, atît prin sobrietatea interpretării cît şi prin concepţia justă pe care au vădit-o în ceea ce priveşte muzica marelui nostru compozitor.

Amintesc audiţia a două lucrări de tineri compozitori: Andante din Sonata pentru pian de Ileana Marinescu şi Toccata de Nicolae Coman. Prima lucrare ne-a impresionat printr-un lirism şi o sensibilitate aparte şi printr-o formă impecabilă; cea de a doua prin nervul, ritmica şi culoarea ei armonică.

Producţiile claselor de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" le socotim de un mare interes artistic. Ele reprezintă munca şi realizările tinerelor elemente înzestrate, ridicate în cea mai înaltă şcoală muzicală a patriei şi ne propunem să le urmărim cît mai atent şi stăruitor.

DORU POPOVICI

Oaspeţi de peste hotare

Festival Sibelius dirijat de T. Hannikainen

Activitatea muzicală a actualei stagiuni desfăşurîndu-se sub semnul schimburilor culturale, la sfîrşitul lunii noiembrie ne-a vizitat dirijorul finlandez Tauno Hannikainen, care a condus un program consacrat în întregime celui mai de seamă compozitor al ţării sale: Jean Sibelius, de la a cărui naştere tocmai se împlinesc 90 de ani (concertele orchestrei Filarmonicii de Stat „George Enescu" din 26 şi 27 noiembrie — sala Patria).

Jean Sibelius (născut la 8 decembrie 1865) înseamnă pentru muzica finlandeză ceea ce a însemnat la noi George Enescu. Personalitate artistică de valoare şi faimă mondială, Sibelius este în acelaşi timp ctitorul şcolii naţionale finlandeze. Deşi unii precursori ai săi ca Wegelius sau Kajanus începuseră să atragă atenţia asupra folclorului patriei lor — abia în creaţia lui Sibelius specificul muzical al poporului finlandez şi-a găsit o înaltă expresie artistică, prin prelucrarea intonaţiilor populare în marile forme simfonice. O dată cu aceasta, Finlanda a intrat în arena muzicii universale, tocmai în epoca în care descoperirea tezaurului folcloric aducea pretutindeni o împrospătare a artei muzicale. Dar Sibelius — mai vîrstnic cu 16 ani decît George Enescu — a fost şi un contemporan al „romanticilor tîrzii": Wagner, Bruckner, Brahms. Aceştia erau la apogeul lor atunci cînd compozitorul finlandez, terminîndu-şi studiile la Berlin şi Viena, îşi începea cariera. Creaţia lui Sibelius — cea de tinereţe ca şi cea de mai tîrziu — reprezintă o sinteză originală a două stiluri şi concepţii: postromantismul şi melosul popular finlandez. Chiar atunci cînd înrîurirea celui din urmă nu este evidentă (ca de pildă în unele simfonii de maturitate), Sibelius rămîne profund finlandez prin spiritul muzicii sale, prin ambianţa ei caracteristică, prin lumea ei de gînduri şi sentimente: fondul sumbru, străbătut ici-colo de elanuri optimiste, lirismul adînc, nuanţat de nostalgie, perseverenţa anumitor imagini, înclinarea către meditaţie şi reculegere, izbucnirile dramatice alături de expresia de-o intensă poezie a naturii — toate aceste trăsături nu delimitează numai sensibilitatea proprie a compozitorului, ci exprimă însăşi firea poporului său de la marginea de miazănoapte a continentului.

Dirijorul finlandez T. Hannikainen în mijlocul filarmonicii de Stat „George Enescu"

Programul a îmbrăţişat cele două aspecte esenţiale ale muzicii lui Sibelius. Prima parte („Finlandia", „Lebăda din Tuonela" şi „O legendă") a fost dedicată celor mai cunoscute poeme simfonice ale lui Sibelius, caracterizate prin plasticitatea expresiei, prin specificul naţional marcant, atît în ce priveşte materialul tematic cît şi sfera imaginilor evocate, precum şi printr-o formă liberă, oarecum rapsodică. Simfonia I-a în mi minor care s-a executat (în primă audiţie de asemenea) în partea a doua, a reprezentat latura creaţiei simfonice propriu-zise, către care Sibelius s-a îndreptat tot mai mult în ultimele decenii; cele şapte simfonii sînt construcţii viguroase, masive, în care materialul muzical mai personal, mai puţin legat de pitoresc şi descriptiv, este turnat în marile forme clasice. De bună seamă, alegerea pieselor a fost bine determinată. Cu toate acestea, am rămas cu o părere de rău: aceea de a nu fi ascultat şi lucrări mai tîrzii ale lui Sibelius — toate compoziţiile executate aparţinînd aceleiaşi perioade, destul de scurte, din tinereţea muzicianului (1892—99). De asemenea, regretăm că nu se cîntă niciodată la noi „Concertul pentru vioară" în re minor (op. 47), compoziţie de mare valoare, la care violoniştii noştri s-ar putea gîndi, pentru îmbogăţirea repertoriului lor.

Tauno Hannikainen (născut în 1896) conducătorul orchestrei simfonice din Helsinki, este în prezent cel mai de seamă dirijor finlandez, cunoscut şi apreciat dincolo de hotarele patriei sale. El ne-a apărut, încă de la primele măsuri ale concertului, ca o personalitate puternic conturată, stăpînind într-un grad înalt meşteşugul dirijoral, înzestrat cu un temperament viu dar şi cu o concepţie serioasă, matură. Tauno Hannikainen este un dirijor sobru, echilibrat, eficient. Gestica sa este clară şi precisă, ca şi viziunea sa de ansamblu. Elanul şi dinamismul nu exclud la el controlul riguros al mijloacelor de expresie, gradaţia atentă a tempilor ca şi a intensităţilor sonore. Dăruindu-se din plin melodiilor lirice, urmărind cu însufleţire toate inflexiunile lor expresive, îmbiind orchestra „să cînte" generos şi cald acolo unde e nevoie, T. Hannikainen nu se lasă niciodată furat de excese poetice, de ispita dulcegăriei sentimentale. Dirijorul finlandez este preocupat de liniile mari mai mult decît de detalii, de substanţa muzicală mai mult decît de colorit. Interpretarea sa cucerește nu prin amănunte de mare sensibilitate sau prin trăsături căutate „originale“, ci prin soliditatea și limpezimea construcției, prin onestitatea și simplitatea elocventă a expresiei. Însușirile acestea s-au vădit clar încă din prima parte a concertului, tocmai fiindcă dirijorul avea de interpretat o muzică mai diversă, mai liberă, mai înclinată spre descriptiv. Tauno Hannikainen a dat celor trei forme simfonice un aspect foarte strîns, viguros, închegat. Știind să redea farmecul poetic al unor evocări de natură (episodul lent, asemenea unui coral, al suflătorilor de lemn, din partea mediană a „Finlandiei“; freamătul întunecat, misterios, al orchestrei în „Lebăda din Tuonela“, sfîrșitul, calm al „Legendei“) — dirijorul n-a alunecat spre pitorescul exterior, spre o speculare facilă a efectelor sonore, ci s-a concentrat asupra conținutului tematic al muzicii. Articularea clară, netă, a temelor, trecerea cursivă și bine gîndită de la una la alta, distingerea riguroasă a planurilor sonore, au scos în evidență, înainte de toate, progresiunea lăuntrică a ideilor. Mai bine ca oriunde s-a putut urmări acest rezultat în „Legenda“ op. 9, primul poem simfonic al lui Sibelius, în care materialul muzical inspirat și abundent este expus într-o formă mai mult rapsodică. T. Hannikainen a imprimat și acestei piese o linie unitară, un aspect „simfonic“, evitînd orice dezlînare prin înlănțuirea strînsă a momentelor, prin accentuarea elementelor de legătură (mai cu seamă ritmice) și prin suflul riguros, bărbătesc, pe care-l dăduse și „Finlandiei“. În general, dirijorul a subliniat latura majestoasă și eroică a muzicii lui Sibelius; de aceea, poate, o piesă în întregimea ei contemplativă, lirică și impregnată de melancolie, ca „Lebăda din Tuonela“, ne-a apărut întrucîtva mai palidă, mai ștearsă decît celelalte.

În Simfonia I-a în mi minor, Tauno Hannikainen a putut da din plin măsura măiestriei sale. Ca o frescă puternică s-a desfășurat această lucrare generoasă, de largă respirație. Pornind de la introducerea lentă, nostalgică, dirijorul a știut să sporească necontenit tensiunea dramatică pînă la apoteoza grandioasă a finalului. In afară de gradarea intensităților, de vioiciunea tempilor, de viguroasa scandare a ritmurilor, a contribuit la aceasta dramatismul intens cu care au fost realizate „dezvoltările“ (în partea I-a și în Final). Părțile lente, cantabile, au fost executate cu un sentiment și o căldură ce s-au menținut în limitele aceleiași sobrietăți caracteristice dirijorului; astfel tema principală a Andantelui, lirică și duioasă, a sunat nobil, simplu, dar vibrînd de un freamăt interior pe care-l comunicau acei crescendi repetați asemenea unor suspine. In Scherzo, T. Hannikainen s-a arătat remarcabil de precis și alert, urmărind cu sagacitate ritmul capricios, schimbul rapid de replici ale instrumentelor soliste și a trecut cu multă suplețe la atmosfera atît de deosebită, ușor elegiacă, a trio-ului. Aceste două părți de mijloc ale simfoniei au apărut ca momente de odihnă în zbuciumul patetic enunțat în partea I-a și dus de final (unde reapare, transfigurată, și tema inițială) la o culme, căreia dirijorul i-a dat o formă și o măreție convingătoare.

Orchestra a răspuns cu multă corectitudine și cu o vădită bunăvoință oaspetelui finlandez. Corzile au cîntat omogen și cald, suflătorii de alamă au avut în genere un sunet îngrijit, percuția a marcat ritmurile cu multă pregnanță — și mai cu seamă suflătorii de lemn au obținut rezultate lăudabile, în pasaje foarte dificile („Legenda“, Scherzo din Simfonie; îndeobște toate piesele executate i-au pus la încercare). A lipsit totuși ceva și anume libertatea de mișcare, acea dezinvoltură care se obține printr-o însușire aprofundată a muzicii executate. Fără îndoială, numărul repetițiilor are o importanță de seamă pentru deplina familiarizare cu o lume muzicală atît de specifică, întrucîtva deosebită de cea cu care sîntem obișnuiți; nu atît din punct de vedere tehnic, cît în ce privește integrarea în atmosfera ei. O insuficiență în acest sens s-a putut observa și în execuția colectivului și în solo-uri. Pavel Tornea a susținut foarte corect lungul solo de corn englez din „Lebăda din Tuonela“; am fi așteptat însă mai multă flexibilitate și poezie. Aceeași constatare s-a putut face și pentru celelalte solo-uri mai scurte (îndeosebi viola și clarinetul în „Legendă“ și Simfonie). În linii generale, execuția concertului de duminică 27 noiembrie a fost superioară celei din ajun prin calitatea sunetului, siguranța atacurilor și maleabilitatea orchestrei — ceea ce ne confirmă părerea de mai sus.

M. RĂDULESCU

Concertul dirijat de George Singer

Concertul simfonic al orchestrei Radio din seara de joi 1 decembrie a fost condus de dirijorul israelian George Singer, unul dintre numeroșii muzicieni străini care au fost oaspeții țării noastre în vremea din urmă. George Singer este o personalitate reprezentativă pentru viața muzicală a patriei sale: dirijor al Orchestrei filarmonice și prim dirijor al Orchestrei Radiodifuziunii israeliene, el a dat în ultimii ani o serie de concerte în Italia, Franța, Austria, Elveția și R.P.F. Iugoslavia. Formația sa muzicală, G. Singer și-a dobîndit-o în Cehoslovacia

George Singer dirijînd orchestra simfonică Radio

unde a studiat temeinic pianul și dirijatul, continuînd să se perfecționeze mai tîrziu la Hamburg cu Karl Böhm. Repertoriul său bogat cuprinde lucrări foarte variate, de la preclasici pînă la contemporani. G. Singer a inițiat o acțiune susținută de popularizare a creației muzicale romînești în patria sa, el a dirijat trei festivaluri de muzică romînească, prezentînd și într-o conferință lucrările executate.

Cîmpul larg și divers pe care îl cuprind preocupările dirijorului s-a vădit și în programul concertului său din București, alcătuit din compoziții atît de diferite prin epocă și stil, cum sînt Simfonia nr. 93 de Haydn, Suita israeliană de Alex. Uriel Boskovich, Rapsodia I-a de Marțian Negrea și Simfonia a V-a „Din lumea nouă" de Dvorak.

G. Singer este un muzician dotat cu reale însușiri, cu o incontestabilă măiestrie dirijorală. S-au deslușit în toată interpretarea sa o sensibilitate ascuțită, un temperament tumultuos, o certă muzicalitate — dublate de o mare siguranță, de o excelentă memorie, de un auz foarte precis. În fiecare moment dirijorul a știut să țină vie atenția orchestrei și să capteze interesul publicului. Simfonia nr. 93 în re major de Haydn a fost executată curgător, avîntat, cu energie și vervă în părțile rapide (îndeosebi finalul dinamizat prin accente puternice), cu contraste dramatice, impresionante, în mișcarea lentă.

O realizare remarcabilă a fost „Rapsodia I-a" de M. Negrea; G. Singer a arătat o justă înțelegere a specificului muzicii romînești, a scos în relief tema principală cu toată căldura și patetismul ce i se cuvine, lăsînd să se împletească în jurul ei motivele secundare și pasajele coloristice, ornamentale.

„Suita israeliană" executată în prima audiție a dat publicului nostru prilejul să cunoască pentru întîia oară un aspect al creației muzicale israeliene. Autorul ei, Alex Uriel Boskovich, este profesor de contrapunct și compozitor la Conservatorul din Tel-Aviv. „Suita israeliană", compoziție bazată pe intonațiile muzicii locale, ebraice și arabe, cuprinde o serie de piese scurte și sugestive — șapte la număr — din care s-au executat șase.

Melopeele monotone ce evocă atmosfera nostalgică, molcomă și toropeala deșertului, alternează cu ritmuri sprintene și caracteristice de jocuri populare. Temele sînt expuse concis, armonia limpede și simplă, iar orchestrația transparentă (deși aparatul orchestral e amplificat cu pian, celestă, țambal, glockenspiel, trianglu, saxofon etc.).

Instrumentele sînt întrebuințate mai cu seamă în mod solistic, ieșind rînd pe rînd în evidență, pe cînd restul orchestrei creează un „fond", o ambianță cu un colorit caracteristic, imitînd uneori sonoritățile unor instrumente orientale. Meritul principal al compoziției constă, pe lîngă pitorescul orchestrației, în spontaneitatea inspirației, în caracterul reprezentativ al temelor, care izbutesc să închege o imagine plastică a lumii pe care o evocă. Dirijorul a redat cu finețe această atmosferă, menținînd o sonoritate discretă, estompată, în care culorile caracteristice ale solourilor căpătau și mai multă strălucire — pînă la dansul final care a fost executat cu un elan generos, cuceritor.

În partea a doua a concertului, George Singer a dirijat Simfonia a V-a „Din lumea nouă" de Dvorak. În părțile de cantilenă (în special mișcarea a doua — largo) am fi așteptat mai multă liniște, mai multă reculegere și poezie — și, în genere, în toată interpretarea simfoniei, o mai mare adîncime de sentiment. Temperamentul năvalnic al dirijorului comunica uneori o oarecare impresie de neliniște pe care o accentua gestica sa foarte amplă și impetuoasă. Lucrul era vizibil pe alocuri și în restul programului — ca de pildă în Simfonia de Haydn, unde, „vibrato"-ul intens pe care dirijorul îl cerea viorilor ni s-a părut mai puțin justificat decît la Dvorak sau la piesele contemporane.

Remarcabilă a fost de-a lungul întregului concert, sonoritatea orchestrei, care a cîntat curat, îngrijit și în același timp cu mult brio, cu sunet amplu și strălucitor. Foarte frumos a sunat în Simfonia de Haydn oboiul (C. Iliuță) ca și în Rapsodia de M. Negrea, unde s-au remarcat de asemenea solo-urile de clarinet și fagot. În genere echipa de suflători (mai ales „lemne") din partea I-a a programului a fost superioară celei din partea a II-a. În totul însă, orchestra a realizat sub conducerea lui George Singer o performanță pe care i-am dori-o cît mai des.

CRITIC

Concertele dirijate de Alan Bush

In decembrie trecut, compozitorul şi dirijorul Alan Bush din Marea Britanie, a fost — la invitaţia Institutului Romîn pentru Relaţiile cu Străinătatea — oaspetele nostru.

Personalitate artistică cunoscută atît în patria sa cît şi peste hotare, Alan Bush şi-a închinat într-o bună măsură activitatea sa mişcării muncitoreşti, pentru care a compus zeci de cîntece şi alte lucrări muzicale. Lui se datoreşte, între altele, înfiinţarea în 1936, a Asociaţiei muzicale a muncitorilor din Londra, al cărei conducător activ este şi astăzi.

Compozitor progresist, Alan Bush s-a afirmat cu succes, în domeniul creaţiei simfonice şi de operă, printr-o seamă de lucrări inspirate din trecutul de luptă pentru libertate a poporului ca şi din lupta pentru pace: Simfonia „Nottingham“, opera „Wat Tyler“, studiul de caracter intitulat „Apărător al păcii“ ş. a. pe care le-a prezentat în cadrul concertelor dirijate la Iaşi şi la Bucureşti.

Conducînd orchestra simfonică a Radiodifuziunii şi orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu“, Alan Bush a prezentat în primă audiţie suita simfonică extrasă din opera „Crăiasa zînelor“ de Henry Purcell, o feerie muzicală plină de poezie inspirată de creaţia populară cît şi de piesa „Visul unei nopţi de vară“ de Shakespeare care a stat la temelia libretului.

Simfonia „Nottingham“ scrisă de Alan Bush în 1949, cu prilejul împlinirii a 500 ani de la prima Chartă de libertate şi drepturi dobîndită de locuitorii vechiului oraş Nottingham împotriva feudalilor, este o încercare de evocare a trecutului de luptă al poporului, cînd un Robin Hood lua armele împotriva nobilimii şi a negustorimii asupritoare. Lucrarea evocă, de asemenea, viaţa de odinioară a oraşului, cu tradiţiile-i pline de pitoresc, cît şi frumuseţea naturii înconjurătoare.

Alte lucrări ca Simfonia a V-a în re major de Ralph Vaughan Williams şi uvertura „Cockaigne“ de Elgar, prezentate în primă audiţie, au prilejuit ascultătorilor noştri cunoaşterea unora din aspectele muzicii simfonice engleze de azi.

Intrucît Alan Bush a prezentat unele fragmente din opera sa istorică „Wat Tyler“ numai în cadrul concertului simfonic pe care l-a dirijat la Filarmonica de Stat „Moldova“ din Iaşi, ne-am adresat compozitorului cu rugămintea de a ne vorbi despre această lucrare a sa, care s-a jucat cu succes pe scenele teatrelor de operă din Leipzig şi Rostock.

Compozitorul ne-a declarat următoarele:

„In opera „Wat Tyler“, scrisă pe un libret întocmit de Nancy Bush, soţia mea, am urmărit să evoc lupta eroică şi revoluţionară purtată de ţăranii englezi împotriva sistemului feudal de agresiune pe timpul dominaţiei lui Richard al II-lea (1381).

„Wat Tyler“ este însuşi numele eroului, reprezentantul ţărănimii. Regele este convins de nobili, care sînt conduşi de arhiepiscopul de Canterbury, să îl primească pe Tyler spre a-i promite abolirea feudalităţii. Clica nobililor îl prinde însă pe Tyler şi îl ucid înainte ca acesta să se întoarcă în mijlocul ţăranilor. Ţăranii îşi dau seama mai tîrziu de manevrele regelui şi ale nobilimii. Pentru un moment, sînt învinşi. Ei vor continua însă lupta pînă la izbînda finală, pînă la triumful cauzei lor drepte.

Pe acest libret, în care adevărul istoric a fost urmărit îndeaproape, am scris o muzică în stilul modal al muzicii populare engleze. Pentru cîntecul revoluţionar al ţăranilor am folosit direct o melodie populară din veacul al XIV-lea.

Incepînd din primăvara anului 1951, cînd am participat la primul Congres al compozitorilor germani la Berlin, am revenit de mai multe ori în R. D. Germană, de care sînt legat şi prin cultura, prin studiile pe care le-am făcut la universitatea „Humboldt“ din Berlin.

Un an mai tîrziu, prof. Hans Pichner, care pe vremea aceea era directorul Radiodifuziunii din R. D. Germană, a hotărît difuzarea unor fragmente din operă. Audiţia acestora suscitînd interes, forurile conducătoare ale artei şi culturii din R. D. Germană au decis să pună în scenă lucrarea la Opera din Leipzig. Montată şi jucată în condiţii excelente, opera „Wat Tyler“ s-a bucurat de un deosebit succes. Fapt este că după premieră (6 septembrie 1953) — opera s-a jucat pe scena Teatrului Muzical din Leipzig, ce dispune de un repertoriu bogat, de

Dirijorul Alan Bush cu orchestra simfonică a Radiodifuziunii

11 ori în cursul stagiunii, intrînd de asemenea şi în stagiunea următoare.

Protagonistul din distribuţia de la Leipzig a fost baritonul Richard Stamm, azi directorul Teatrului Muzical din Rostock şi care a montat opera şi acolo, premiera avînd loc la 15 martie 1955.

Ţin să folosesc acest prilej — ne-a declarat maestrul Alan Bush — pentru a-mi exprima o dată mai mult sentimentele de profundă gratitudine faţă de generoasele aprecieri şi de înalta cinste ce mi s-a făcut prin reprezentarea operei mele pe scenele teatrelor germane".

La sfîrşitul convorbirii, maestrul Alan Bush ne-a încredinţat următorul mesaj:

„Este pentru mine o mare bucurie de a vizita Republica Populară Romînă. Salut marile potenţe muzicale ale poporului romîn. Munca de aici, printre muzicieni, a constituit pentru mine un eveniment.

Trăiască prietenia tuturor popoarelor!

Trăiască în pace dezvoltarea socialismului în Romînia!".

Bucureşti, 11 decembrie 1955".

CRONICAR

Recitalul violonistului Banyak Kalman

In cursul lunii ianuarie a. c., violonistul maghiar Banyak Kalman, laureat al concursurilor ţinute în cadrul Festivalurilor mondiale ale tineretului şi studenţilor la Bucureşti şi Varşovia, a venit în ţara noastră, la invitaţia Institutului Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea, pentru mai multe concerte.

Am avut prilejul să îl ascult în sala Dalles unde a dat un recital de vioară acompaniat de pianistul Ion Filionescu.

O întocmire justă a unui program de recital este totdeauna în măsură să asigure interpretului posibilitatea înfăţişării tuturor calităţilor sale, atît în ceea ce priveşte problemele de ordin tehnic cît şi cele de ordin interpretativ şi din acest punct de vedere programul violonistului Banyak a fost bine conceput.

In partea întîia a recitalului a executat Adagio şi Fuga din Sonata I-a pentru vioară solo de Bach. Violonistul s-a achitat în mod onorabil sub raportul tehnic, învingînd dificultăţile pe care le ridică îndeosebi fuga. Ii rămîne în faţă însă rezolvarea problemelor de frazare şi intonaţie, de adîncire a conţinutului muzicii, atît de necesară cînd e vorba de muzica lui Bach.

Violonistul Banyak Kalman la concertul dat cu Filarmonica „George Enescu"

In Sonata de Cesar Franck, colaborarea dintre vioară şi pian nu a fost dintre cele mai fericite, remarcîndu-se o lipsă de unitate de frază şi chiar accentele ritmice. (In piesa „Perpetuum mobile" de Paganini, prezentată în partea a doua a programului, s-a ajuns la o rupere totală între cei doi muzicieni). Este drept însă că un număr mic de repetiţii nu poate aduce rezultatele dorite, mai ales cînd este vorba de Sonată unde exigenţele muzicale sînt atît de mari şi a cărei interpretare a fost consacrată de artişti de valoare mondială. Violonistul şi-a revenit în Nocturna şi Tarantela de Szymanovski, unde alături de însuşirile sale tehnice, de tonul său cald, am putut aprecia şi tendinţa către interpretarea poetică a muzicii.

In partea a doua a programului ne-a fost prezentată în primă audiţie, Sonatina de compozitorul maghiar Farcas Ferencz, piesă scrisă pe temeiul folclorului maghiar. Atît în această lucrare cît şi în micile piese „Pentru copii" de Bartók prezentate în transcripţia lui Zaturetzky, Banyak Kalman a dovedit o justă pătrundere a muzicii maghiare.

Posibilităţile sale tehnice remarcabile şi înclinarea sa către valorificarea elementelor de virtuozitate violonistică s-au vădit din plin în „Tzigane" de Ravel şi îndeosebi în „Variaţiile pe teme din Carmen" de Sarasate care a constituit incontestabil cea mai bună realizare din seara recitalului.

MIHAI CONSTANTINESCU

Concertele artiştilor polonezi

Arta cîntăreţilor polonezi este în mică măsură cunoscută de iubitorii de muzică din ţara noastră şi vizita a doi reprezentanţi ai interpretării vocale din ţara vecină şi prietenă a suscitat un viu interes. Soprana Alicja Dankowska este solista operei din Poznan; ea a apărut des şi pe scenele altor teatre de opere poloneze, ca cel din Varşovia şi Wroclaw. Elevă a profesoarei Ada Sari, Dankowska şi-a însuşit de la aceasta stilul bel-canto-ului italian, devenind o remarcabilă interpretă, îndeosebi în genul operei. Repertoriul ei cuprinde rolurile principale dintr-o serie de opere consacrate. Este de remarcat faptul că Alicja Dankowska e considerată ca una din cele mai bune interprete ale rolului „Ienufa“ din opera naţională cehă cu acelaşi nume, de Leos Janacek. In această calitate Dankowska a fost invitată anul trecut în Republica Cehoslovacă, unde a participat la Festivalul „Primăvara la Praga“.

In ţara noastră cîntăreaţa poloneză a susţinut la Opera din Cluj rolurile „Halka“ şi „Tosca“ din operele cu acelaşi nume, de Moniusko şi Puccini; la Timişoara şi Bucureşti „Musetta“ din „Boema“ (Puccini).

Alicja Dankowska posedă o voce de soprană lirică-spinto, frumos timbrată, strălucitoare şi puternică, îndeosebi în registrul înalt; frazarea şi stilul ei tind către reliefarea caracterului dramatic al muzicii, către o tălmăcire expresivă. Cîntul ei se caracterizează printr-o muzicalitate ce se face lesne simţită, fie că este vorba de lucrări cu caracter liric, fie că interpretează acele piese în care accentul cade pe vioiciune, pe temperament. Felul de a cînta comunicativ şi sensibil, trăirea reală a situaţiilor dramatice pune în lumină înclinaţia cîntăreţei pentru teatrul liric. Rolul Musettei interpretat la Bucureşti se potriveşte celor două laturi ale talentului Dankowskăi. Musetta, această tînără pariziană, sprintenă, plină de temperament — doar aparent cochetă şi nepăsătoare — este capabilă de multă duioşie, de sacrificii, de o reală trăinicie a sentimentelor. Aceste trăsături de caracter ale Musettei au condus interpretarea scenică muzicală a cîntăreţei poloneze.

In recitalul susţinut joi, 12 ianuarie 1956, soprana a dovedit din nou aptitudinile şi cunoştinţele ei în domeniul operei. Astfel, aria din „Demofonte“ de Cherubini a fost cîntată în stilul specific operei seria italiene; de asemenea în aria Ameliei din „Balul mascat“ de Verdi, cîntul a atins o mare intensitate dramatică şi expresivă atît în cantilena largă şi nobilă cît şi în recitative şi vocalize. Regretăm de a nu o fi ascultat îndeosebi în „Halka“ de Moniusko, căci Dankowska s-a dovedit a fi o foarte bună interpretă a muzicii poloneze. „Torcătoarea“ de Moniusko, „Cîntă ciocîrlia“ de Noskowski, ş. a. au cucerit prin prospeţimea şi autenticitatea redării artistice a caracterului popular. Artista este evident preocupată de problemele interpretării muzicii naţionale a diferitelor popoare („Ienufa“, „Serenada zadarnică“ de Brahms). In melodiile vocale spaniole „El vito“ de J. Nin şi „Dos Caplaros Populares“ de F. Obradors — adevărate izbucniri de temperament meridional — ar fi fost poate necesară mai multă căldură, mai mult patos, o mobilitate mai mare a glasului. Recitalul a mai cuprins cîteva piese de Mozart, în interpretarea cărora Dankowska a vădit un sentimentalism, uneori, poate, excesiv; subliniem gingăşia şi candoarea deplină a interpretării piesei „Avertisment“.

Celălalt artist polonez, baritonul Eugeniusz Banaszcyk, este solist al Operei Baltice din Gdansk. Pentru activitatea depusă în cadrul acestei instituţii el a fost distins cu „Crucea de merit“ clasa I.

Cu totul remarcabile sînt calităţile vocii lui Banaszcyk. Egală şi puternică în toate registrele, ea are acea particularitate ce distinge de obicei glasurile marilor cîntăreţi: o îmbinare admirabilă de căldură, un vibrato catifelat, dublat de sonorităţi cu sclipiri metalice. Şi Banaszcyk este în primul rînd un artist de operă. In ţara noastră el a apărut pe scena clujeană în complexul rol al lui Evgheni Oneghin (Ceaikovski) şi în Ianoş din „Halka“ (Moniusko); de asemenea la Timişoara în „Figaro“ (Bărbierul din Sevilla, de Rossini), Oneghin şi Marcello („Boema“ de Puccini). Pe scena Teatrului de Operă şi Balet din Bucureşti, baritonul a creat figura atît de simpatică a pictorului Marcello, realizînd alături de Dankowska, un cuplu cuceritor prin naturaleţea şi elanul tineresc al cîntului şi jocului. Cîntăreţul polonez s-a integrat cu pricepere partenerilor romîni în celebrele duete din actele I, III şi IV (în rolul Mimi, Cornelia Gavrilescu, în Rodolpho, Ionel Tudoran). Insuşirile sale alese s-au manifestat din plin în acel vestit final al actului al doilea al operei, în care glasul lui Marcello — ca şi mişcarea sa scenică — domină întreaga adunare veselă a restaurantului din Montmartre.

Recitalul a completat impresiile bune lăsate de spectacolul de operă. Remarcăm şi la cîntăreţ ţinuta artistică şi adînca înţelegere a cîntecelor poloneze. In fruntea acestora se situează cele două piese de Chopin „Ostaşul“ şi „Hulanka“ (cîntec de petrecere). Ar fi de dorit ca asemenea lucrări de bună calitate, în care folclorul polonez se înfăţişează în toată frumuseţea lui prin intermediul geniului lui Chopin, să facă parte şi din repertoriile soliştilor noştri. In ambele cîntece, deşi deosebite prin conţinut, frumuseţea muzicală reiese din îmbinarea vocii cu pianul, care depăşeşte cu mult limitele unui simplu acompaniament. Acelaşi simţ al sensibilităţii populare l-au vădit şi cîntecele lui Moniusko „Cracoviak“ şi „Cîntec ostăşesc“ precum şi cele două suplimente „Cînd trec prin sat“ de Malinowski şi „Mai vorbeşte-mi“ de Rutkowski. Mai menţionăm romanţele lui Ceaikovski, cărora baritonul le-a sezisat elanurile și acel sentimentalism specific sufletului rus, precum și liedul „Te iubesc“ de Grieg. Recitalul a mai cuprins aria lui Figaro din opera „Nunta lui Figaro“ de Mozart și liedul „Către muzică“ de Schubert. Este demnă de subliniat preocuparea ambilor cîntăreți de a interpreta piesele clasice în limbile originale.

Dublînd calitățile vocale cu o mai mare expresivitate, cu o mai mare interiorizare, Banaszcyk va deveni cu siguranță și un foarte bun interpret al muzicii de concert. Acompaniamentul pianistic a fost susținut de Ion Filionescu.

Incheiem cu dorința de a reasculta cît mai curînd pe cei doi soli ai artei poloneze.

ADA BRUMARU

Manifestările oaspeților iranieni

In decembrie trecut am fost vizitați, la invitația Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, de soprana Monir Vakili Nikdjou și de pianista Amalia Sarkizian de la Teheran.

Soprana Nikdjou a studiat la Conservatorul din Paris, pe care l-a absolvit, fiind eleva profesoarei Lapayrette, cîntăreață de operă. Revenind în patrie, a desfășurat o frumoasă activitate de popularizare a muzicii vocale, interpretînd arii din marele repertoriu de operă și lieduri din literatura universală a genului. La un concert organizat în cursul anului trecut de către Ambasada Romînă la Teheran, soprana Vakili Nikdjou a interpretat cu mare succes mai multe melodii romînești scrise de compozitorii noștri.

Pianista iraniană Amalia Sarkizian a studiat pianul la Conservatorul din Tbilissi cu profesorul Eisberg. Profesoară de pian la Teheran, Amalia Sarkizian desfășoară o susținută activitate artistică de ridicare a tinerelor cadre de pianiști iranieni. Ea dă în același timp recitale și se produce ca solistă în concerte simfonice, interpretînd lucrări din repertoriul clasic și modern.

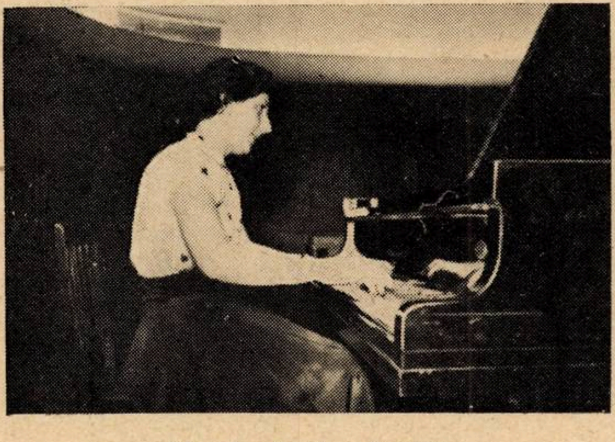
In cadrul concertului dat la Dalles, artistele iraniene au interpretat pe lîngă unele lucrări clasice, muzică iraniană și muzică romînească pe care o popularizează la Teheran.

Soprana lirico-lejeră de remarcabilă muzicalitate, Monir Vakili Nikdjou a interpretat cu un lirism cald și sincer, două cîntece prelucrate de Samin Bahceba (Robai 1 și Robai 2 — cîntece populare de dor și dragoste). Tot un cîntec de dragoste este și „Caravana“ de Aminolah Hossein, o invocare pasionată a iubitului plecat departe cu caravana. Cîntecul a fost redat cu o deosebită trăire a conținutului său dramatic. In legătură cu cîntecele iraniene ascultate este de arătat că prelucrările constau în cît mai mici intervenții. Aducîndu-le în stare concertantă, compozitorii urmăresc în chipul acesta să le păstreze cît mai neștirbit caracterul original.

A impresionat deosebit de plăcut pe ascultători, sensibilitatea și înțelegerea manifestată de soprana Monir Vakili-Nikdjou pentru cîntecele de George Skeletti (Ce te legeni codrule), Ion Borgovan (Cîntec de leagăn), G. Stephănescu (Mîndruliță de la munte), interpretate cu accentul just și intonația logică proprii unui cunoscător al limbii romîne.

Aceleași aprecieri sînt de făcut și despre pianista Amalia Sarkizian, care pentru a-și asimila interpretarea cea mai adecvată a pieselor romînești (suitele pentru pian de Leon Klepper și Radu Palladi) a avut un rodnic schimb de experiență cu compozitorii respectivi.

Artistele iraniene au vizitat în mai multe rînduri orchestra de instrumente populare „Barbu Läutaru“ interesîndu-se îndeaproape de cîn-



Pianista Amalia Sarkizian

Soprana Monir Vakili Nikdjou

tecele şi interpretarea muzicii romîneşti pe care o prezintă în Iran cu multă dragoste. Ele au luat cunoştinţă, de asemenea, de munca studenţilor de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", au asistat la spectacolele date la Teatrul de Operă şi Balet, au vizitat studioul cinematografic de la Buftea ş. a., rămînînd impresionate de dezvoltarea uriaşă a artei şi culturii sub regimul nostru de democraţie populară.

Vizita muzicienelor iraniene a contribuit la cunoaşterea artei celor două popoare, la dezvoltarea relaţiilor culturale şi de prietenie dintre ele.

RADU DRAGAN

Concertele „Cvartetului A. P. Borodin"

Acum aproape zece ani a luat fiinţă la Moscova o nouă formaţie instrumentală de tineret care, urmînd tradiţia altor muzicieni reuniţi în ansambluri de cameră (Cvartetul Beethoven, Ceaikovski, Smetana), şi-a ales ca emblemă numele clasicului rus „A. P. Borodin".

Cvartetul alcătuit din Rostislav Dubinski — vioara I-a, Iaroslav Alexandrov — vioara II-a, Dmitrii Şebalin — violă şi Valentin Berlinski — violoncel, este un exemplu grăitor al înaltului nivel artistic al instrumentiştilor sovietici. Dragostea adevărată pentru muzică, stăruinţa şi studiul îndelungat în vederea redării conţinutului operei muzicale se desprind de la început pentru ascultător. Omogenitatea, sonoritatea limpede şi cristalină, unitatea de simţire în cele mai subtile nuanţe, sînt calităţile de seamă ale cvartetului.

Aceste calităţi nu s-au putut cuceri, fără îndoială, decît printr-un studiu îndelungat, o cunoaştere reciprocă, o mlădiere a personalităţii fiecărui instrumentist, în scopul realizării unui stil unitar şi armonios. In cele patru ore pe care zilnic le petrec împreună studiind membrii cvartetului au adus aproape de perfecţiune tehnica indispensabilă unei asemenea formaţii.

La concertele din Capitală, cvartetul „A. P. Borodin" a prezentat lucrări de Beethoven, Ceaikovski, Borodin, Debussy şi Şostakovici. Din interpretarea acestor piese se desprind pe deplin trăsăturile generale ale artei interpretative ale formaţiei sovietice.

In primul rînd, cunoaşterea profundă a stilului şi însuşirea spiritului muzicii ruse; de aceea Cvartetul nr. 2 în fa major şi partea I-a din cel în re major (piesă oferită în supliment), de Ceaikovski, Cvartetul de Şostakovici precum şi cel de Borodin, au sunat atît de convingător. De altfel această trăsătură este caracteristică tuturor interpreţilor sovietici, a căror personalitate artistică s-a format pe bazele solide ale muzicii naţionale.

Muzica lui Beethoven (reprezentată în program prin unul din cele şase cvartete înmănunchiate de compozitor în op. 18) şi cea a lui Debussy, au găsit în ansamblul sovietic interpreţi înzestraţi cu înţelegerea necesară unor stiluri atît de diverse.

Redînd conţinutul pătimaş, intensa frămîntare, tristeţea şi în sfîrşit orizonturile luminoase ce se desprind din al doilea Cvartet al lui Ceaikovski, meditaţia adîncă şi dramatismul subtil al muzicii lui Şostakovici, în sfîrşit caracterul popular şi limpezimea lucrării lui Borodin, Cvartetul a prezentat şi muzica lui Beethoven (încă destul de tînăr în momentul scrierii acestei compoziţii) în adevărata ei semnificaţie: cînd dramatică, cu accente sfîşietoare şi izbucniri dureroase, cînd nostalgică sau înseninată. Chiar dacă muzicienii sovietici au interpretat renumitul Cvartet al lui Debussy într-un mod puţin obişnuit, nu putem să nu admirăm şi aici calităţile excepţionale ale formaţiei (vădite îndeosebi în Scherzo, căruia i s-a dat o tălmăcire excepţională).

Sonoritatea şi acurateţea ansamblului te cuceresc de la primele măsuri. In afară de sunetul pur, limpede, al fiecărui instrument în parte, este de remarcat felul admirabil în care ele se completează unul pe celălalt. Violoncelul (care s-a impus de la început prin muzicalitatea şi rezonanţa plină şi caldă) pare a găsi în violă prelungirea sa firească, ba mai mult, ambele instrumente realizează uneori o asemenea continuitate de expresie şi culoare încît ai impresia că asculţi unul singur (aşa se întîmplă în Nocturna şi Finalul Cvartetului de Borodin).

Membrii cvartetului Borodin în timpul concertului

Alături de remarcabilul violoncelist, violistul ni s-a părut un instrumentist deosebit: sunetul său este expresiv, plin, generînd un cînt muzical şi pregnant şi, ceea ce e atît de rar, perfect ca intonaţie.

Formaţia are o mare grijă pentru reliefarea clară a caracterului melodic al pieselor interpretate; de aceea prima vioară a cvartetului este aproape mereu într-un evident prim plan sonor, care se desfăşoară pe canavaua fină şi regulată, ţesută de celelalte trei instrumente. Deseori vioara I-a te face să-ţi aminteşti felul încîntător în care glasul unei soprane pluteşte peste ansamblul orchestral (Nocturna de Borodin, Partea a II-a din Cvartetul de Şostakovici). In acest stil, esenţialmente melodic, ca şi într-o frazare neobişnuită, constă felul personal în care artiştii sovietici au interpretat Cvartetul lui Debussy.

Mereu prezentă, atît în momentele de solo cît şi în ansamblul vocilor, vioara a II-a vine să întregească unitatea formaţiei.

De o foarte mare însemnătate este în muzica de cameră, acea comună pulsaţie, acea trepidaţie şi simţire colectivă despre care am mai vorbit. In adevăr, sînt aproape uimitoare acele atacuri simultane şi precise (Scherzo şi Final din Cvartetul de Beethoven, Partea I-a şi a III-a din cel de Debussy, Dansul romînesc de Constantin Dimitrescu în prelucrarea lui Rostislav Dubinski).

Gradaţiile comune urcă şi coboară parcă pe acelaşi drum la toţi instrumentiştii, mergînd de la cele mai fine pianissime pînă la o amploare aproape orchestrală (partea a II-a din Cvartetul de Borodin, a III-a din cel de Şostakovici). Datorită virtuozităţii ansamblului, scherzo-urile (şi îndeosebi momentele de vals din trio-ul celui de Borodin sau Ceaikovski) s-au bucurat de acea interpretare vioaie, tinerească şi sprinţară, din care rezultă optimismul lor.

Ritmica precisă și energic susținută a luminat caracterul hotărît și parcă îndîrjit al părții a III-a a Cvartetului lui Șostakovici (bazată pe o temă cu caracter eroic).

Am putea spune că Cvartetul realizează un tot armonios și din punct de vedere... „vizual": pe de o parte, fără partitură în față ai de multe ori impresia că *vezi* felul în care vocile se îmbină, în care ele se caută, își răspund și se depășesc, pentru a se uni din nou. Pe de altă parte este demnă de remarcat disciplina exterioară în felul de a cînta (de pildă în partea a III-a a Cvartetului de Beethoven, cele două viori cîntă împreună și mișcarea arcușului pe coarde este perfect sincronizată).

Concertele cvartetului „Borodin" au fost, pentru iubitorii acestui gen, manifestări pe care nu le vor uita curînd. Acest grup de tineri ce pășesc cu modestie pe estrada de concert au oferit ascultătorilor bucuria pe care o dă muzica marilor creatori cînd este tălmăcită cu talent, înțelegere și conștiinciozitate artistică.

ADA BRUMARU

Manifestările violonistului André Gertler

Preocuparea de a înfățișa atît repertoriul clasic cît și cel contemporan s-a putut constata în programele tuturor oaspeților străini care ne-au vizitat în vremea din urmă — și cu deosebire în recitalul și concertul dat de violonistul belgian André Gertler (10 decembrie, sala Dalles, 17 și 18 decembrie, sala Patria). El a făcut o parte egală compozițiilor clasice ale lui Mozart (sonatele în sol minor și fa major pentru vioară și pian, Concertul nr. 3 în sol major pentru vioară și orchestră — la care se mai adaugă piese de Vivaldi, J. S. Bach și J. Brahms date ca supliment) și unor prime audiții de muzică modernă: Sonata pentru vioară, solo de Béla Bartók, Sonata în sol major pentru violă și pian de Albert Hubrechts, „Rapsodia romînă" pentru vioară și orchestră de Jean Absil. Publicul nostru și-a îmbogățit astfel cunoștințele cu un număr de piese de interes din literatura contemporană a viorii, și a putut în același timp să urmărească măiestria interpretului sub multiple fațete ale sale.

André Gertler[1]) este un violonist cu o foarte solidă pregătire tehnică, înzestrat cu multă muzicalitate și cu o vădită inteligență artistică, întrunind în chip fericit o sensibilitate vie și o judecată clară. Insușirile sale de căpetenie sînt: siguranța, amploarea sunetului, agilitatea mîinii stîngi, suplețea și precizia arcușului, bogăția registrelor sonore obținute îndeosebi într-un „vibrato" foarte variat ca și prin diversitatea trăsăturilor de arcuș.

In ce privește interpretarea propriu-zisă, este remarcabilă vigoarea și limpezimea construcției muzicale, frazarea netă, bine gîndită, sensibilă, elanul patetic și o adîncire intensă a expresiei, care se manifestă mai cu seamă prin trecerile impresionante de la o expresie la alta diametral opusă. Cu aceste calități, violonistul belgian a fost un excelent interpret al Sonatei pentru vioară solo, de Béla Bartók, lucrare de mare valoare, densă și subtilă, plină însă de mari primejdii pentru executant. Amintim cu acest prilej că André Gertler a fost, de la începuturile carierei sale, un propagator entuziast al operei lui Bartók de care l-a legat o strînsă prietenie și colaborare artistică. Sonata pentru vioară solo este una din ultimele lucrări ale marelui compozitor maghiar, scrisă în timpul șederii sale în America și dedicată violonistului Jehudi Menuhin. Ca și în celelalte compoziții din acea ultimă perioadă a vieții lui Bartók, originalitatea inspirației, adîncirea sentimentelor, se înscriu aci într-o formă pe cît de complexă, pe atît de logică și consecventă, de o rigoare clasică. André Gertler a învins dificultățile numeroase ale piesei, izbutind nu numai să rezolve spinoasele probleme tehnice (triple și cvadriple corzi, intervale neobișnuite, salturi foarte mari, ritmuri capricioase etc.), ci să redea în toată plinătatea sa, conținutul muzical atît de bogat al lucrării, în care intonațiile înrudite cu cîntecul maghiar (mai ales în „melodia" și „presto") se îmbină cu severitatea polifonică a stilului lui J. S. Bach, cu elanuri romantice amintind uneori de sonatele lui Ysaye și cu îndrăznelile muzicii moderne. Stările sufletești contradictorii, oscilarea între deznădejde și bucurie, între spaimă și liniște, izbucnirile năvalnice vecine cu seninătatea, întrebările chinuitoare și amintirile duioase, evocările nostalgice ale naturii în care răzbate dorul de patrie — toate acestea au fost exprimate pregnant, convingător și cu mare intensitate. Contrastele mari și tranzițiile bruște de expresie nu au împiedicat însă închegarea viguroasă a construcției, mai cu seamă în partea I-a (Tempo di Ciaconna) prinsă în armătura de fier a unui ritm inplacabil, și în „fuga" (partea a doua) executată dîrz, deși cu unele accente rebarbative. După „melodia" rostită simplu, poetic, cu reculegere, violonistul a știut să împletească în final, cu mare măiestrie, foșnetul neîncetat al unui „moto perpetuo" rapid, cu ritmuri vii și optimiste de joc popular.

Cu tot atîta vigoare și varietate în colorit au fost cîntate frumoasele „Dansuri romînești" de Hilda Jerea și „Sonatina" de Bartók (în transcripție proprie), pe care violonistul le-a executat în „bis", arătînd o remarcabilă înțelegere pentru cîntecul nostru popular. Afinitatea temperamentală a lui A. Gertler cu muzica lui Bartók și, prin mijlocirea ei, cu melosul romînesc, a contribuit de bună seamă la înscrierea „Rapsodiei romîne" pentru vioară și orchestră de compozitorul

André Gertler în timpul concertului din sala Dalles belgian Jean Absil[2] în repertoriul său. Scrisă în 1943 pe teme ardeleneşti culese de Béla Bartók, „Rapsodia" este o mărturie a interesului pe care muzica noastră îl poate trezi mult dincolo de hotarele patriei. Jean Absil a ales teme diverse şi reprezentative, pe care le-a armonizat în chip ingenios şi interesant (chiar dacă nu întotdeauna în stilul cel mai adecvat) şi le-a înmănunchiat într-o fantezie liberă, ale cărei trei secţiuni sînt despărţite prin cadenţe ale instrumentului solist. Orchestraţia aminteşte de cea a lui Bartók, prin întrebuinţarea specifică a celestei, harpei şi instrumentelor de percuţie (timpani, cineli, xilofon, tambur basque, gong). Şi aci, A. Gertler şi-a vădit siguranţa, precizia tehnică şi gama-i largă de resurse expresive; el a scandat impetuos şi energic tema iniţială, a intonat cu lirism şi căldură pe cea de-a doua, a depănat liniştit, senin şi evocator frumosul colind care alcătuieşte partea mediană, pentru a imprima un cuceritor dinamism finalului, bazat pe alternanţa unor motive avîntate de joc. O realizare violonistică au constituit cele trei cadenţe, foarte dificile, în care solistul a ştiut să desprindă din ţesătură pasajele de virtuozitate, fondul muzical cu inflexiunile lui, rînd pe rînd patetice şi jucăuşe.

---

[1]) Născut în 1907 la Budapesta, a studiat vioara cu Jenö Hubay și compoziția cu Zoltan Kodály. S-a stabilit la Bruxelles în 1928, întemeind Cvartetul de coarde ce-i poartă numele. Este din 1939 profesor la Conservatorul din Bruxelles și conduce în prezent și clasa de vioară a școlii superioare de muzică din Colonia.

Un aspect al muzicii belgiene contemporane a înfăţişat Sonata în sol major pentru vioară şi pian de Albert Huybrechts, o muzică amintind uneori de C. Franck, alteori de Debussy şi Fauré, fiind străbătută de intonaţiile simple, legănătoare, ale unor melodii populare flamande. Violonistul a interpretat-o cu multă sensibilitate şi fineţe, cu un lirism reţinut, creînd un climat de poezie învăluitoare, întru totul potrivit lucrării.

In execuţia Concertului şi a Sonatelor mozartiene, violonistul belgian a arătat în mod constant aceeaşi mare stăpînire a mijloacelor tehnice, acelaşi control al frazării şi expresiei, aceeaşi maturitate de gîndire. Concepţia nu ne-a apărut însă întotdeauna indiscutabilă şi nici unitară. Celor două sonate (în sol minor şi la major), A. Gertler le-a dat o interpretare avîntată, plină de un patos pe alocuri mai mult beethovenian, cu unele izbucniri, cu „rubati" şi „glissandi" ce ne-au părut excesive. Este drept, ambele sonate (K.V. 377 şi 379) datează dintr-o epocă oarecum „romantică" a lui Mozart (anul 1781) şi au însemnat pe atunci o cotitură în istoria genului (un critic al vremii le califica în 1783 drept „fără precedent în muzica de cameră"). Dar marea problemă pe care o ridică interpretarea muzicii lui Mozart este tocmai aceea de a nu depăşi limitele stilului său specific, fără a rămîne totodată la suprafaţă, la o interpretare „galantă", ci restituindu-i toate adîncimea umană. Problema aceasta gingaşă considerăm că violonistul a rezolvat-o mult mai adecvat în Concertul în sol major (K.V. 216). Insăşi sonoritatea sa a fost aici mai bine dozată, mai reţinută — fără asprimile care dădeau sonatelor unele aspecte colţuroase. Interpretarea concertului a apărut în raport cu aceea a sonatelor, mai echilibrată, mai judicioasă şi nobilă, de această dată solistul a cîntat un Mozart viu, colorat, plin de inspiraţie şi simţire, bogat în contraste, fără a depăşi însă o anumită măsură, fără a aluneca nici înspre uscăciune. Trecerile între registre sonore ca şi între nuanţe expresive foarte diferite au păstrat tot timpul discreţia cuvenită; opoziţiile bruşte între forte şi piano, caracteristice la Mozart, au fost realizate cu mare promptitudine, fără brutalitate; frazarea a fost exceptional de îngrijită, anumite sfîrşituri de frază încheindu-se cu un „diminuendo" de o rară fineţe. Interpretarea „Adagio"-ului a avut o linie pură, de adîncă simplitate, iar rondo-ul final un deosebit nerv, care a mers mînă în mînă cu lirismul candid al episoadelor lente. Chiar dacă pe alocuri s-au mai resimţit tendinţe spre dulcegării, spre „romanţios", ele n-au ştirbit meritul acestei interpretări care ne-a dăruit un Mozart apropiat de imaginea pe care ne-o facem despre el astăzi.

Orchestra filarmonică, sub conducerea lui Mircea Basarab, a acompaniat cu sensibilitate concertul de Mozart şi a ieşit cu bine din greaua încercare pe care o reprezenta „Rapsodia" de Absil. Interpretarea inspirată, patetică şi tinerească pe care Mircea Basarab a dat-o Simfoniei a IV-a de Ceaikovski constituie o netăgăduită realizare, dar depăşeşte cadrul prezentei cronici. In recital, André Gertler a fost acompaniat cu înţelegere, muzicalitate şi fineţe de pianista Diana Andersen.

M. R.

---

[2] Născut în Tournai (Belgia) în 1891, profesor de fugă la Conservatorul din Bruxelles, director al unei şcoli de muzică din acelaşi oraş şi preşedinte al Asociaţiei de Prietenie Belgiano-Romînă. Muzician erudit şi compozitor fecund, Jean Absil, care a vizitat de curînd Republica Populară Romînă, este un cercetor pasionat al folclorului nostru.

Artiştii noştri peste hotare

Scurte note de călătorie

de RADU ALDULESCU

artist emerit al R. P. R.

3 decembrie 1955. Este vremea prînzului: ora 12, cînd munca tuturor este în toi. Colectivul de artişti romîni, compus din pianistul Dagobert Buchholz, cîntăreţii Valentin Teodorian, Niculae Herlea, Yolanda Mărculescu şi autorul acestor însemnări, îşi îndeplineşte ultimele formalităţi de călătorie.

Ne desprindem de uscat şi de sus, din avionul care ne îndreaptă spre U.R.S.S., zăresc înapoi aeroportul nemişcat, cenuşiu în această zi cam rece.

Din înălţime, privirea mi se odihneşte pe imagini simple, copacii mai că nu se disting, iar răspîntiile de drumuri, îmi par asemenea unor braţe omeneşti.

După patru ore de zbor, străbătînd cîmpii şi numai cîmpii — ici colo zărindu-se în imensitatea şesului, aşezările omeneşti — ajungem pe aeroportul Kiev, unde sîntem întîmpinaţi cu flori, de un numeros grup de reprezentanţi ai biroului local al Institutului de relaţii culturale cu străinătatea, de delegaţi ai Operei, Filarmonicii şi Presei locale.

După un schimb amical de vederi cu delegaţii acestor instituţii culturale, printre care am recunoscut multe personalităţi deja întîlnite la Kiev cu ocazia concertelor anterioare, ne-am reluat zborul spre Lvov (Lemberg), sosind în jurul orei 20,30 în oraşul scăldat în lumină, unde ne aşteptau reprezentanţii Institutelor de Cultură şi Artă : Opera, Filarmonica, Presa etc.

Oraşul, considerat prin vestitele lui tîrguri de odinioară ca un centru de atracţie comercială, astăzi e un foarte important centru cultural.

La 5 decembrie, are loc primul recital colectiv al artiştilor romîni, în marea sală a Filarmonicii din Lvov, plină pînă la refuz, recital în care partea a II-a a fost consacrată exclusiv muzicii romîneşti, primită cu căldură de publicul acestui mare oraş. De altfel, pretutindeni, în centrele în care au poposit şi concertat în formaţie colectivă, artiştii romîni şi-au propus în partea finală a programelor, să execute numai muzică romînească, în scopul de a face cunoscute publicului străin, creaţiile compozitorilor romîni — programe care de cele mai multe ori s-au repetat, constituind un al doilea program muzical.

A urmat apoi, la **8 decembrie,** recitalul meu, acompaniat la pian de către pianistul Dagobert Buchholz, în sala Filarmonicii, iar cîntăreţii colectivului nostru s-au prezentat ca protagonişti în spectacolele de operă „Rigoletto" şi „Traviata", bucurîndu-se deopotrivă de o afectuoasă primire din partea publicului.

La 9 decembrie dimineaţa, am părăsit Lvov-ul, plecînd singur cu avionul spre Chişinău, pe aeroportul căruia am fost aşteptat de directorul Filarmonicii locale, prof. Stratulat şi de alţi reprezentanţi ai vieţii culturale, de reporteri fotografi, ziarişti, rostindu-se scurte alocuţiuni de bună primire.

La **10 decembrie** sub bagheta dirijorului Gurtovoi, artist emerit al R.S.S. Moldoveneşti, am executat în concurs cu orchestra simfonică locală, concertele pentru violoncel şi orchestră de Haydn şi Kabalevski. Ansamblul orchestral s-a dovedit a fi într-adevăr de o autentică valoare ; arta dirijorală a maestrului Gurtovoi este bine cunoscută de publicul bucureştean, cu ocazia unui turneu de concerte întreprins în 1955 în R.P.R. cu ansamblul „Doina" din Chişinău, şi cînd a dirijat şi orchestra Radio din Bucureşti (cu prilejul decadei R.S.S. Moldoveneşti).

In general, în Republica Socialistă Sovietică Moldovenească, arta se manifestă în toată complexitatea şi sub toate formele ei, în special arta muzicală.

În piesele suplimentare — de altfel destul de numeroase — executate în afara programului, acompaniamentul la pian a fost susţinut de pianista Ghitta Strahilevici de la Conservatorul din Chişinău.

La **11 decembrie,** m-am îndreptat spre Odessa, cu avionul ce sosea din direcţia Lvov, transportînd restul colectivului, de care mă despărţisem în acel oraş. Odessa — acest important port al Mării Negre, mi-a produs prin viaţa sa culturală, muzicală, prin monumentele şi clădirile publice de artă, o puternică şi durabilă impresie.

Intreaga lume muzicală a Odessei a fost prezentă în seara zilelor de 12, 13, şi 14 decembrie, la concertele colective sau proprii ce s-au dat cu orchestra simfonică locală. Publicul a salutat cu entuziasm şi aplauze îndelungate, pe artiştii colectivului, solicitaţi să repete sau să ofere piese în supliment.

Am asistat la Teatrul de Operă şi Balet, la prezentarea baletului „Fadetta" de Delibes, montată în condiţiuni excepţionale. Trebuie să vorbesc în primul rînd despre clădirea operei, că este grandioasă, (cu patru rînduri de loji). Un articol întreg ar trebui consacrat, ca să prezint tot ceea ce am văzut, tot ceea ce ar trebui să fie ştiut de către cei care se simt atraşi de frumuseţile artei, despre arhitectura clădirii şi despre trupa de balet.

Teatrul de Operă este vast şi foarte fericit decorat, cu coloane şi fresce policrome. Clădirea situată în cel mai pitoresc cartier al Odessei, prezintă în cadrul său de lux, o atracţie originală, o amprentă şi un stil arhitectural care se impun. Ea închide în frumuseţea clasică a stilului, în coloanele şi arcurile sale, în comoara de decoraţiuni şi picturi majestuoase, grandioase, strălucirea nemuritoare a artei ruse.

Pe scena largă a Teatrului de Operă — imaginat şi realizat cu o atît de mare măiestrie, ştiinţă şi tehnică — spectatorul este agreabil surprins de decorurile colorate artistic, de grupele de dansatoare foarte numeroase, de frumoasele lor costume scînteietoare.

S-a dat dovadă încă o dată, că sovieticii posedă şi ştiu să cultive în cel mai înalt grad, tradiţiile artei coregrafice. Intreaga trupă de balet s-a prezentat în excepţionale condiţiuni, totul încadrîndu-se într-un spectacol într-adevăr artistic. Este imposibil să nu amintesc şi despre orchestră, care a realizat sub bagheta dirijorului o execuţie minunată.

La **15 decembrie,** plec singur cu avionul la Dniepropetrovsk, oraş industrial cu aproximativ 1.500.000 locuitori — unde la 17 decembrie execut cu orchestra simfonică locală, concertul de Dvorak, în cadrul concertelor obişnuite, în abonament.

La **18 decembrie,** oraşul Dniepropetrovsk era în plină sărbătoare ; îşi inaugura deschiderea noului şi impozantului Teatru (cu 1.600 locuri), pentru care un comitet special, organizase un concert-festiv, la care am fost invitat să iau parte. In prezenţa înalţilor demnitari ai R.S.S. Ucrainene, cu participarea de asemenea şi a ministrului culturii — a avut loc concertul simfonic, la care mai fuseseră chemaţi să colaboreze şi artişti cu renume din Kiev şi Novosibirsk. Concertul s-a bucurat de o înaltă preţuire din partea presei şi publicului asistent, personal fiind solicitat să execut — în afara programului — alte şase piese. Orchestra locală, excelentă, de asemenea şi dirijorul.

A doua zi am părăsit cu trenul Dniepropetrovsk, îndreptîndu-mă spre Moscova, unde mi-am întîlnit colectivul sosit de la Odesa. In sala Conservatorului din Moscova am dat un recital, la care pe lîngă un public foarte numeros, au asistat și eminenții profesori: Kazalupov, Knușevitzki, Vlasov, Sirinski, Lew Ghingsburg — acesta din urmă reputat prin lucrările lui de violoncel — precum și alți profesori însoțiți de studenți ai claselor de violoncel; toți și-au exprimat admirația pentru școala romînească de violoncel, manifestîndu-și dorința de a cunoaște și personal pe eminentul profesor-pedagog de la Conservatorul din București, Dimitrie Gh. Dinicu.

La 26 **decembrie,** artiștii romîni au concertat în colectiv iar la 27 **decembrie,** am fost programați cu un concert, de asemenea colectiv, la Ambasada Romînă din Moscova. Ni s-a oferit fericita ocazie, ca pe lîngă reprezentanții culturii și științei să cunoaștem și oameni de artă printre care și eminentul și reputatul dirijor Kondrașin.

La 28 **decembrie** am încheiat seria concertelor, prin prezentarea unui recital colectiv la uzinele „Ziss" din Moscova.

In timpul șederii la Moscova, am audiat în sala filialei Teatrului Mare Academic, opera „Fra Diavolo" de Auber, în rolul principal figurînd tenorul Lemeșev, care deși în vîrstă, m-a impresionat atît prin cîntul său măiestrit și cald cît și prin admirabilul joc de scenă; este un mare artist care se bucură de multă popularitate.

In cadrul schimburilor culturale cu țările de democrație populară, se mai aflau la Moscova, artiști cîntăreți din Republica Populară Bulgaria, pe care cunoscîndu-i, mi i-am putut apropia sufletește, schimbînd cu dînșii impresii și întreținîndu-ne asupra vieții muzicale din țările respective. Nu lipsită de interes a fost prezența la Moscova — în același timp cu colectivul de artiști romîni — a colectivului Teatrului de Operetă din Budapesta, numărînd peste 180 persoane. Trupa a dat reprezentații cu operetele: „Silvia", „Vînt de libertate" și alte operete de autori maghiari, stîrnind un viu interes în publicul moscovit.

Am putut vedea monumentele magnifice, bulevardele și piețele grandioase ale Moscovei, încadrate de numeroși copaci ornamentali.

Toate aceste impresii și multe altele vor rămîne grefate pentru totdeauna în amintire ca un vis plin de farmec.

Presa sovietică despre manifestările artiștilor Y. Mărculescu, N. Herlea, V. Teodorian și R. Aldulescu

In legătură cu manifestările artiștilor Yolanda Mărculescu, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian și Radu Aldulescu acompaniați la pian de Dagobert Buchholz, ziarul din Odessa „Znamia Comunisma" din 14.XII.1955 publică un articol semnat de V. Projkovski și V. Cernin pe care-l reproducem în întregime:

„Nu ne vom înșela dacă vom socoti concertele artiștilor romîni care au loc în momentul de față la Odessa, o adevărată sărbătoare muzicală în viața orașului erou. Manifestările artistice ale talentaților reprezentanți ai culturii muzicale romînești se desfășoară într-o călduroasă atmosferă de prietenie, fiind de un mare interes estetic și cultural.

Brigada de concert a oaspeților noștri este formată din tineri artiști din București, soliști ai operei și filarmonicii, laureați ai premiului de Stat și ai festivalurilor internaționale. La aceste concerte ia parte și Dagobert Buchholz, profesor la Conservatorul din București, artist emerit al Republicii Populare Romîne.

Programul concertelor a fost foarte interesant și plin de conținut. Dacă în prima parte artiștii au executat diferite opere ale compozitorilor din Europa Occidentală, ruși și sovietici, a doua parte însă a fost dedicată în întregime prezentării realizărilor creatoare ale compozitorilor romîni de astăzi. Frumoasa și accesibila melodică a acestor opere, lirismul adînc îmbinat cu un umor sincer, tot ceea ce cuprinde noțiunea de „caracter popular" au stîrnit un ecou fierbinte la ascultători cu toate că întregul program a fost executat în limba romînă.

O bună tehnică vocală și o muzicalitate perfectă, determină nivelul înalt al culturii profesionale a executanților. Interpretarea artiștilor romîni este melodioasă, corectă și în același timp profund emoțională. In fiecare frază a soliștilor, noi simțim gîndul încălzit de un simțămînt sincer.

Un succes mare și pe deplin meritat a repurtat solista operei din București, Yolanda Mărculescu. In persoana ei, în fața ascultătorilor Odessei a apărut în toată varietatea și expresivitatea talentului, o artistă plină de sensibilitate cu mari resurse creatoare, care are o fină sensibilitate pentru stilul operelor executate. Artista Yolanda Mărculescu este plină de simplitate; între ea și ascultători se țes fire de dispoziție comună, de încredere caldă și sinceră. O subtilă nuanțare, o puritate a intonației, un sunet egal al vocii pe toate registrele, iată ce caracterizează interpretarea Yolandei Mărculescu. Acest lucru a fost evident mai ales în executarea pătrunzătoare a „Cîntecului de leagăn" de Greceaninov. Coloritul rus, găsit just și o emoție reținută, cuceresc cu adevărat spectatorul. Artista Yolanda Mărculescu cîntă tot atît de expresiv aria Rosinei din opera „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, precum și „Aleluia" de Mozart. Cîntăreața a executat cîntece romînești contemporane într-o frumoasă manieră populară, în deosebi doina Stancăi de compozitorul Brediceanu.

Spectatorii l-au primit cu căldură și entuziasm pe artistul Nicolae Herlea. Cîntărețul are o voce frumoasă de bariton, plină de bărbăție și căldură. El a interpretat un program greu și variat. Artistul impresionează îndeosebi în cavatina lui Figaro din opera „Bărbierul din Sevilla", demonstrînd o tehnică plină de virtuozitate și arta de a interpreta cu subtilitate de timbre partitura. Catifelat, liric și în același timp sobru răsună în execuția lui, fermecătorul cîntec „Țara mea" de compozitorul romîn Giroveanu. Sever și înflăcărat, N. Herlea a executat „Vînt de libertate" de Dunaevski, fapt care a impus în mod deosebit ascultătorului sovietic.

Arta cîntărețului uimește printr-o stăpînire egală și ușoară a vocii pe întregul ambitus.

O plăcere deosebită a făcut spectatorului și tînărul tenor Valentin Teodorian. Stăpînind vocea bine, el execută cu profunzime și pasiune cîntece de gen. El a reușit să găsească nuanțe convingătoare pentru a zugrăvi originalul tablou vocal „In pădurea deasă" de compozitorul Eliade. Publicul a cerut artistului să *biseze cîntecul napolitan „O, nu mă uita“ de Curtis. V. Teodorian tratează într-un mod original şi interesant „Tarantella“ de Rossini.*

Pe scenă a apărut cu mult succes alături de talentaţii săi parteneri, excepţionalul violoncelist Radu Aldulescu. El a dezvăluit într-un program variat şi interesant, bogăţia posibilităţilor de exprimare ale instrumentului. Un sunet melodios, clar şi precis, o intonaţie ireproşabilă — iată elementele de bază ale felului de interpretare al lui R. Aldulescu. Dacă la toate acestea mai adăugăm un uimitor simţ al tempo-ului şi ritmului, precum şi o frazare subtilă, vom înţelege primirea plină de entuziasm, pe care au făcut-o instrumentistului, admiratorii artei vocale. A impresionat în mod deosebit „Nocturna“ de Chopin şi „Elegia“ de Fauré. Arta de a vorbi în sunete — astfel se poate caracteriza interpretarea acestor opere de către artistul Radu Aldulescu.

La succesul concertului a contribuit într-o mare măsură acompaniamentul expresiv al profesorului Dagobert Buchholz.

Concertele artiştilor romîni se desfăşoară cu un mare succes. Opinia publică muzicală a oraşului aşteaptă cu nerăbdare reprezentaţiile lor în spectacolele teatrului de operă din Odessa.

Aplauzele furtunoase care însoţesc reprezentaţiile artiştilor romîni, sînt o mărturie a faptului că spectatorii exigenţi şi sensibili ai Odessei au dat o înaltă apreciere culturii muzicale şi artei de interpretare a oaspeţilor. Călduroasa primire făcută artiştilor romîni, constituie o vie manifestare a simţămintelor prieteneşti ale oamenilor sovietici faţă de poporul romîn.“

Violonistul Mihai Constantinescu în U. R. S. S.

In ziarul „Kalininskaia Pravda“ din 25 octombrie 1955 a apărut un articol intitulat *„Concertul artiştilor romîni“*, semnat D. Maghid, în care putem citi, între altele:

„Intr-o atmosferă deosebit de călduroasă şi prietenească s-a desfăşurat întîlnirea dintre locuitorii Kalinin-ului şi talentaţii reprezentanţi ai artei Romîniei populare — violonistul Mihai Constantinescu şi pianistul Radu Drăgan, sosiţi în Uniunea Sovietică în cadrul manifestărilor Lunii Prieteniei Romino-Sovietice.

In sala Coloanelor, în faţa unui numeros auditoriu, a avut loc concertul artiştilor romîni.

Mihai Constantinescu a interpretat un amplu şi variat program de lucrări ale compozitorilor clasici şi contemporani.

In prima parte a răsunat sonata „Trilul diavolului“ de Tartini, în care interpretul a învins marile dificultăţi tehnice, proprii acestei lucrări clasice de vioară. Intr-un stil absolut academic (în sens clasic — n.tr.), într-o manieră nobilă, a fost interpretată sonata în fa minor de Bach.

Partea a doua a concertului s-a deschis cu interpretarea unor piese lirice — „Preludiu“ de S. Rahmaninov şi „Nocturnă“ de A. Haciaturian. Artistul a prezentat publicului din Kalinin două interesante piese de compozitori romîni. Mai întîi a fost interpretată plastica „Suită romînească“ (pentru vioară solo) a compozitorului contemporan romîn Vasile Filip (sub a cărui îndrumare Mihai Constantinescu şi-a desăvîrşit pregătirea muzicală la Conservator). Această suită este alcătuită din patru dansuri populare („Doina“, „Dans ţărănesc“, „Hora“ şi „Bătuta“). La cererea insistentă a auditoriului, dansul „Hora“ a fost repetat. După suită a fost interpretată romantica „Baladă“ a compozitorului înaintaş romîn, Ciprian Porumbescu. Şi această lucrare s-a bucurat de un mare succes şi finalul ei a fost interpretat pentru a doua oară.

Intr-un chip strălucit a fost interpretată populara „Campanella“ a compozitorului şi eminentului violonist virtuoz italian Nicolo Paganini. Ca suplimente la program au fost cîntate o parte („Allegro“) din a 4-a Sonată de Haendel, „Aria“ de Bach şi popularul cîntec popular romînesc „Ciocîrlia“, care au trezit ovaţiile entuziaste ale auditoriului.

In chip deosebit trebuie vorbit despre al doilea interpret al concertului — pianistul romîn Radu Drăgan (el este în acelaşi timp un cunoscut compozitor). Contribuţia sa la concert a dus la realizarea unui ansamblu remarcabil, în care s-a obţinut o perfectă unitate creatoare a doi talentaţi muzicieni.

Inainte de începerea concertului, în numele lucrătorilor din domeniul culturii, Mark Feldştein, artist la Filarmonica din Kalinin, a adresat oaspeţilor un cuvînt de salut. Artiştilor li s-au dat flori. Intîlnirea oamenilor muncii din Kalinin cu artiştii romîni a constituit o sărbătoare culturală luminoasă, o demonstraţie a prieteniei sincere şi de nezdruncinat dintre poporul sovietic şi poporul romîn“.

Artiştii romîni în R. P. Chineză

In legătură cu turneul unor artişti romîni în R.P. Chineză, în presa chineză a apărut articolul „Succesele artistice ale solistei romîne Arta Florescu“, semnat de U-I- Siuan, directorul Facultăţii de Muzică Vocală de pe lîngă Institutul Central de Muzică din care reproducem:

„Măiestria interpretativă a Artei Florescu a atins într-adevăr un nivel înalt. Intr-un fel deosebit de simplu şi de sincer, ea a exprimat conţinutul adevărat al muzicii, încît fiecare dintre auditori a putut să o înţeleagă, să mediteze împreună cu ea, să-i urmărească sensul cu sufletul plin de emoţie. Incontestabil că felul ei de a cînta a trezit în sufletul auditorilor o puternică impresie.

Judecînd după programul prezentat de Arta Florescu, sfera repertoriului ei este foarte largă. El cuprinde lucrări în diferite stiluri, din secolul al XV-lea şi pînă în zilele noastre, de la cîntecele populare romîneşti pînă la cele chineze; şi fiecare dintre aceste arii a fost exprimată într-un mod cît se poate de natural, de frumos. De pildă, în vechiul cîntec francez „Iubitul meu“, ea a exprimat atît forma simplă, clară, cît şi sentimentul nobil şi simplu cuprins în el. Cîntecul „Stelele gingaşe ne luminează“ de Ceaikovski, este cunoscut ca un cîntec destul de dificil de interpretat. Foarte puţine soliste ar putea da viaţă acestui cîntec. Arta Florescu a reuşit însă să redea întru totul cerinţele compozitorului şi autorului textului. Ea a exprimat trăirile eroinei acestui cîntec, ce-şi aminteşte de dragostea din tinereţe. Ea a dezvăluit, trecînd de la starea de linişte şi mulţumire pînă la acea de profundă frămîntare, conţinutul de idei al acestui cîntec, a comunicat veridic auditorilor, lucrarea marelui compozitor rus. In aria din „Nunta lui Figaro“ de Mozart, ea a exprimat tot atît de perfect caracterul optimist, „picant“, al muzicii, străbătută de bucuria vieţii dezvăluind profund caracterul personajului. Este vădită deosebirea faţă de sentimentul cuprins în aria din opera „Manon“ de Massenet, ca şi de stilul lui Massenet.

Sîntem mîndri că am avut ocazia să auzim frumoasele cîntece populare romîneşti şi piese muzicale contemporane *în interpretarea acestei artiste. Cîntecele romînești, foarte frumoase, limpezi, sînt larg cunoscute. Ele dovedesc noile succese ale compozitorilor romîni, pe drumul creației realist-socialiste. Concertul dat de Arta Florescu a ilustrat caracterul sufletesc al poporului.*

Aș vrea să spun cîteva cuvinte și despre două cîntece populare chineze „Maira" și „Lanhuahua", interpretate de Arta Florescu. Este vorba de două lucrări populare foarte răspîndite și îndrăgite de poporul chinez. Artista nu numai că a pronunțat cuvintele în limba chineză, dar a pătruns adînc conținutul lor și de aceea ea a redat just sentimentul de bucurie al Mairei și opunerea fermă a lui Lanhuahua împotriva căsătoriei din orînduirea feudală. Ea nu numai că ne-a dat o interpretare impecabilă a cîntecelor chineze, dar a exprimat în același timp prietenia adîncă dintre popoarele romîn și chinez. Cîntînd aceste două piese ea a făcut ca această minunată floare a prieteniei să cuprindă inimile tuturor auditorilor.

Vorbind în general, Arta Florescu posedă o înaltă măiestrie a interpretării vocale, bogate posibilități de expresie, o înaltă cultură muzicală. Are o voce foarte frumoasă, pură și caldă. Felul în care ea știe să-și folosească vocea gingașă, i-a adus și acel succes deosebit. Datorită faptului că poate controla foarte sigur respirația, că are o întindere corespunzătoare a mușchilor, ea poate urmări perfect vocea făcînd-o clară, pură și imprimîndu-i nuanțarea cerută de conținutul cîntecului. Ea nu caută să epateze totuși pe auditori cu arta sa, ci rămîne fidelă conținutului muzicii prin simplețea și duioșia interpretării. Cîntă fin, corect, viu. Stilul ei este un exemplu de interpretare realistă, dovedind însușirea unei educații muzicale perfecte. Noi, activiștii în domeniul muzicii vocale avem mult de învățat de la ea.

In încheiere, exprim Artei Florescu un sentiment cald de mulțumire pentru concertul pe care l-a dat la Tiantzin și o felicit pentru strălucitele ei succese artistice".

*

Despre flautistul Dumitru Pop, în presa chineză s-au publicat articole din care reproducem :

„Flautistul solist Pop Dumitru este laureat al celui de-al treilea Festival Mondial al tineretului și studenților. In cadrul concertului, el a interpretat muzică de Beethoven, Mozart, Debussy și alții ca și piese de compozitori romîni. La fel ca și Arta Florescu, el a dovedit o înaltă măiestrie. Sunetele flautului păreau picături de rouă cristaline și proaspete, scuturate de pe o frunză de lotus pe o tavă de argint; erau curate și melodioase. Cîntînd piese din muzica clasică, el a reliefat trăsăturile deosebite ale lucrărilor creind imagini artistice proaspete și strălucitoare. Ascultînd piesa romînească „Peisaj rustic", auditorul are impresia că aude sunetele fluierului obișnuit — instrument muzical național romînesc. Este evident că autorul piesei a dezvoltat aci folclorul romînesc, iar interpretul vădește o înaltă măiestrie. Cîmpia romînească, deosebit de frumoasă, de neuitat, firea poporului romîn, blajină, simplă, sînt puternic reliefate în această piesă interpretată de Pop Dumitru.

„Staccato" a fost aplaudat puternic și a fost repetat de două ori.

Trebuie să amintim de acompaniamentul pianistei Vișchi Ana. Ea a acompaniat foarte bine și cu mult simț melodic atît soprana cît și flautistul.

La sfîrșitul concertului, muzicienii romîni au apărut pe scenă, în aplauze furtunoase, iar trei studente de la Institutul Central Muzical au oferit interpreților buchete de flori, mulțumindu-le în numele locuitorilor din Tiantzin pentru frumosul concert pe care l-au dat. In sală aplauzele au continuat mult timp".

Cîntăreții romîni în Republica Cehoslovacă

Ziarul „Rude Pravo", organ al C.C. al P.C. din Cehoslovacia, a puplicat la 24 decembrie 1955 o cronică de M. H. Cerny despre turneul unor cîntăreți romîni în R. Cehoslovacă din care spicuim următoarele :

„Baritonul Petre Ștefănescu-Goangă, artist al poporului din R.P.R., solist al Teatrului de Operă din București, se deosebește prin stăpînirea unei voci pline, ample și printr-o vie interpretare, îndeosebi în ariile de operă cît și în acele cîntece contemporane unde stilul declamativ reclamă dramatizare.

De același tip viu, dramatic, este și Ecaterina Vîlcovici, membră a Operei de Stat din Cluj. Partea cea mai dinamică a interpretării ei au constituit-o tablourile izbucnirilor pătimașe din Carmen, Asucenia sau Dallila arii pe care și le-a ales pentru spectacolui din Praga.

O fidelă expresivitate o are și în diferitele cîntece interpretate.

Să amintim măcar interpretarea vie dată cîntecului lui Dvorak : „Cînd bătrîna mamă"..

Al treilea membru al grupei de artiști romîni care a apărut la Casa artiștilor din Praga, joi 21 decembrie 1955, este Marieta Grebinișan, de la Opera de Stat din Timișoara.

Ușor și sigur domină cu vocea ei plăcută de soprană (cîteodată prea sonor) ce amintește școala rusă de canto.

Programul a fost alcătuit în afară de cele trei arii, duete de opere (nesocotind cele cîntate la cererea publicului) și dintr-o culegere bogată de cîntece. Printre ele, au atras îndeosebi cîntecele compozitorilor romîni. Pentru publicul nostru lumea acestora era cu totul necunoscută pînă acum. Și ea nu este o lume săracă. Din tradiția populară s-a dezvoltat această muzică, în care pleiada de compozitori romîni, reflectă diferitele aspecte ale vieții și sentimentelor omenești de la lirica de dragoste, pînă la patosul eroic, haiducesc. Publicul nostru a rezervat tuturor cîntăreților romîni o primire foarte caldă care s-a transformat, la sfîrșit, în aplauze entuziaste ce nu mai luau sfîrșit.

Mulțumim artiștilor romîni pentru că ne-au dat din nou posibilitatea să pătrundem ceva mai mult în cultura poporului lor".

Un ziar italian despre compozitorii romîni contemporani

In legătură cu concertul simfonic de muzică romînească organizat la Milano în cinstea zilei eliberării țării noastre, cunoscutul critic muzical Beniamino Dal Fabbro a publicat un articol în presa italiană pe care-l reproducem în întregime :

„In afară de atmosfera festivă (sărbătorirea aniversării eliberării Romîniei sub auspiciile Cercului din Milano și al Asociației pentru relațiile culturale cu Romînia), concertul a avut o semnificație specială, datorită interpretării energice a maestrului Mario Macchio, datorită alegerii programului, dedicat compozitorilor romîni contemporani.

A apărut de îndată clar numeroșilor ascultători că asemenea compoziții aparțin unui climat de cultură cu totul diferit de cel al nostru, unei ambianțe artistice destul de precis caracterizată și unei orientări artistice egal prezentă la cei patru muzicieni care ne-au fost înfățișați cu individualitatea lor diferită, proprie fiecăruia.

In Romînia o viață concertistică și teatrală pasionată antrenează pe compozitori la o strînsă înțelegere cu publicul, la un gen de colaborare care nu a întîrziat să dea cele mai bune rezultate, așa cum s-a întîmplat întotdeauna (și melodrama italiană a secolului XIX este exemplul cel mai obișnuit și demonstrativ) cînd între „producătorii de muzică" și „consumatorii de muzică" s-a stabilit o concordanță plăcută de sentiment și de stil, o înțelegere a limbajului, reciprocă.

Scurta dar substanțiala antologie a concertului prezentat la conservatorul „Giuseppe Verdi" din Milano, nu numai că ne-a dat posibilitatea de a cunoaște patru muzicieni care sînt considerați printre cei mai reprezentativi din Romînia (așa cum o arată de altfel și premiile, funcțiile și distincțiile oficiale cu care au fost onorați), dar și de a ne transpune, pentru o seară, în actualitatea vie a dezvoltării muzicale în care se găsește astăzi poporul romîn.

De la prima bucată „Brîul" de Paul Constantinescu, profesor la Conservatorul din București, s-a relevat importanța fundamentală care se atribuie azi în Romînia melodiei populare, nu atît ca un material inert de muzicologie și etnofonie, cît îndeosebi ca un material de expresie; astfel, departe de a prezenta o simplă înregistrare, Constantinescu ne-a dat o strălucită transcriere și elaborare a elementelor melodice și ritmice, în timp ce timbrele instrumentale au fost tratate cu o personală și variată folosire a coloritului.

Se știe că Constantinescu este și un cunoscător competent în ceea ce privește tematica antică bizantină, dar nici o trăsătură din aceste elemente arhaice nu există în acest „Brîu", care pare să se alăture încercărilor analoage lăsate de Bartók genial precursor interesat pentru muzica populară ce părea neglijată, după ce fusese pusă în valoare de romantism.

Unor idealuri mai complexe, atit tehnice cît și literare, pare că se adresează poemul simfonic următor „Prăbușirea Doftanei", în care Alfred Mendelsohn a înțeles să evoce mizeria, spiritul de revoltă și năzuința spre libertate din groaznica închisoare de la Doftana, care în acel timp era plină de patrioți romîni; acest compozitor urmărește să realizeze în toate lucrările sale forme simfonice și corale vaste, opere epice grandioase; la fel ca simfonia intitulată „Reconstrucția" și cantata în trei părți „Revoluția din Octombrie" poemul simfonic „Prăbușirea Doftanei" este de o largă concepție și de o grandilocvență romantică. Compoziția este de un mare efect instrumental și nu lipsesc episoadele reușite, chiar dacă — așa cum s-a observat de către unii critici romîni — conține o oarecare fragmentare și, adăugăm noi, unele influențe prea directe din Smetana în erupția liberă a expresiei simfonice; se observă de asemenea influența lui Ceaikovski în structura și dinamismul unor pasaje de expresie războinică.

„Petrecere populară" pentru orchestră de cameră de Sabin Drăgoi ne-a dat o mai intensă și justă noțiune despre aceasta; elaborate în spiritul divertismentului instrumental, aceste șase bucăți se compun dintr-o plăcută „Suită" în stil de concert, scrisă cu grație în intenție și în efecte, renunțînd la orice interjecție zgomotoasă, la orice abuz de insistență ritmică.

Cu tot modernismul compoziției, Schumann nu e departe, ca spirit, cu piesele sale pentru pian, treptat episodice, lirice, anecdotice.

Despre compoziția plasată la încheierea programului, „Simfonietta" de Zeno Vancea s-ar fi putut crede, cel puțin după titlu, că ar fi un omagiu adus clasicismului, urmînd exemple ilustre. In cele patru mișcări reglementare în care se include și „scherzo", Simfonietta se desfășoară printr-o elaborare tematică reținută și în ritmul muzicii de cameră, chiar dacă în partitură este angrenată întreaga orchestră.

In această lucrare, Vancea se arată a fi un muzician abil, expert, dar deseori nesigur în stil și înclinînd înspre o oarecare supraabundență în expresie.

Ca și celelalte bucăți din program și aceasta din urmă a obținut unanime și vii aplauze din partea publicului nostru".

Activitatea de tipărituri muzicale din 1955

După cum se știe, activitatea editorială muzicală, în condițiile societății burghezo-moșierești, era o negustorie cu arta : editorul învestea bani numai la tipărirea unor lucrări al căror succes era garantat și care, în schimbul sumei învestite, îi aducea cîștiguri adesea fabuloase. In trecut, muzicieni eminenți trebuiau să-și susțină cu mari sacrificii materiale concertele în care își executau propriile lucrări, iar tipărirea să o realizeze în editură proprie. Așa se explică de ce A. Castaldi, I. Nona Ottescu, Th. Rogalski, Gh. Cucu, D. Kiriac și alții ne-au lăsat o atît de vastă operă inedită, iar maeștri cu o activitate creatoare fecundă ca : M. Jora, M. Andricu, D. Cuclin, T. Brediceanu, A. Alessandrescu, I. Chirescu, Z. Vancea, I. Croitoru etc. abia în anii regimului democrat-popular au reușit să-și vadă tipărite lucrările, unele create cu mulți ani în urmă, iar altele legate de realitatea vremurilor noastre.

In condițiile noi din țara noastră, tipărirea de lucrări muzicale îndeplinește un important rol cultural și propagandistic, constituind totodată o încurajare deosebită pentru compozitori de a crea și în viitor lucrări valoroase.

Anul 1954, o dată cu înființarea unei secții de muzică în cadrul E.S.P.L.A., marchează o cotitură importantă în dezvoltarea volumului și a calității lucrărilor muzicale editate în țara noastră. Ca volum, aparițiile din anul 1954 egalează aproape ceea ce s-a realizat între anii 1948—1953, iar în ce privește calitatea și aspectul grafic realizările sînt tot atît de importante. Tematica variată cuprinde următoarele genuri : muzică simfonică, muzică de cameră, cîntece, coruri, o monografie, un volum de opere alese și 44 piese de muzică ușoară.

Volumul aparițiilor pe anul 1955 reprezintă aproape dublul aparițiilor pe anul 1954, iar în ce privește tematica, varietatea este mult mai mare, cuprinzînd aproape toate genurile : patru lucrări de muzică simfonică, între care două simfonii (Simfonia I-a de Ion Dumitrescu și Simfonia a III-a de Alfred Mendelsohn), 19 lucrări de muzică de cameră, între care 11 sonate, Cvartetul de Zeno Vancea și Octetul de M. Andricu, 7 caiete de lieduri, pe autori (M. Jora, T. Ciortea, A. S. Benția, M. Negrea, H. Jerea, A. Stoia și P. Bentoiu), 9 caiete de coruri pe autori (S. Drăgoi, N. Oancea, I. Croitoru, P. Constantinescu, I. Chirescu, J. Letoni, G. Danga, V. Popovici și G. Dumitrescu), 2 caiete de coruri de diverși autori, 11 lucrări teoretice, metode, studii, 2 volume de opere alese (D. Kiriac și A. Pann), 2 lucrări de coregrafie (V. Proca și G. Popescu-Județ), 4 caiete de cîntece de copii și 3 lucrări editate sub îngrijirea Institutului de Folclor („Repulj madar", „200 cîntece și doine" și „Cîntece și jocuri pentru orchestră populară").

Calitatea muncii redacționale și a cartografelor este mult îmbunătățită, iar aspectul grafic în vădit progres.

Varietatea tematicii acoperă în bună parte cerințele formațiilor noastre de profesioniști și amatori, ca și necesitățile propagării muzicii romînești în afara granițelor patriei noastre. In mai mică măsură sînt satisfăcute cerințele învățămîntului nostru muzical și mai ales ale inițierii muzicale a maselor largi de amatori. Apariția unui tratat de armonie în limba romînă, prin traducerea de către V. Iusceanu a „Manualului practic de armonie" de N. A. Rimski Korsakov, urmată în curînd de cea a „Tratatului de Contrapunct și Fugă" de Marțian Negrea, a „Tratatului de forme muzicale" de D. Cuclin, a „Tratatului de orchestrație" de C. Bugeanu, precum și a altor lucrări teoretice muzicale, metode, studii etc., vor contribui la satisfacerea unor nevoi mai stringente ale învă-

TRIO
MIHAIL JORA
STUDII MELODICE

ţămîntului în şcolile noastre medii, şcoli populare şi conservatoare.

Pentru îndrumarea maselor largi de amatori, corişti şi dirijori de coruri şi fanfare de amatori, Casa de Creaţie, în colaborare cu E.S.P.L.A. au realizat sau pregătesc: „Dirijorul de cor" de I. Vicol, I. Marian, Z. Vancea şi Tib. Alexandru, „Dirijorul de fanfară şi orchestră populară" de Marcu Boris şi „Manualul de teorie şi solfegii" de I. Serfezi.

Institutul de folclor a făcut anul acesta primul pas spre tipărirea şi difuzarea în masele largi populare a comorilor cîntecului nostru popular, prin tipărirea volumului „200 cîntece şi doine" care este urmat în curînd de alte două volume de jocuri din Ardeal şi din Moldova şi de volumul „Cîntece de viteji" — alcătuit numai din balade populare din trecutul de luptă al poporului.

*

Oricît de importante ar fi realizările Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă pe anul 1955, nu putem trece cu vederea unele lipsuri ale secţiei muzicale, ca şi unele neajunsuri care îngreuiază munca în secţie.

Cea mai mare lipsă care dăunează popularizării lucrărilor simfonice romîneşti o constituie tipărirea partiturilor de orchestră fără ştime, ştiut fiind că extragerea ştimelor pe cale manuală, la o lucrare de 200—300 pagini este o muncă grea, care necesită timp îndelungat şi eforturi mari. Astfel, cele patru lucrări simfonice menţionate au apărut fără ştime, deşi valoarea lor muzicală ar fi meritat efortul pentru tipărirea ştimelor.

O altă lipsă este aceea a partiturilor de buzunar pentru lucrările simfonice, la un preţ accesibil, ceea ce ar contribui la o mai largă popularizare a acestora, atît în rîndurile publicului auditor, cît şi în cele ale tineretului care studiază în şcolile noastre muzicale.

Aproape nici una din lucrările tipărite nu este însoţită de o cît de mică prezentare, fapt care prejudiciază interesului pentru partituri.

Tirajul lucrărilor noastre este prea redus, ceea ce are repercusiuni şi asupra preţului de cost.

O altă defecţiune însemnată întîlnim în modul de difuzare a partiturilor. De pildă, o lucrare epuizată la Bucureşti poate fi găsită la Sulina („Brîul" de Paul Constantinescu), sau o lucrare pe care o caută elevii pe la anticariate cum este „Metoda de violoncel" de D. Dinicu, poate fi găsită în depozitele C.L.D.C.

Unele tipărituri muzicale nu sînt amintite nici în programele orchestrelor noastre simfonice — cu ocazia audierii în public — şi nici în programele noastre de radio, astfel că un auditor căruia i-a plăcut lucrarea, nu ştie că ea a fost tipărită şi că ea poate fi comandată.

Este necesar să se îndrepte atenţia într-o măsură considerabilă în sectorul tipăriturilor teoretice muzicale, astfel ca începutul făcut să capete o continuare puternică, corespunzătoare nevoilor.

Am vrea să amintim însă necesitatea ca autorii, fie ei compozitori sau muzicologi, să fie ei înşişi criticii cei mai aspri ai propriilor lor lucrări, căci nu orice lucrare merită neapărat tipărită.

Problema tipăririi muzicii uşoare este cea mai spinoasă; tipăriturile acestui gen vin întotdeauna cu mare întîrziere faţă de perioada cînd o piesă anumită capătă o largă popularitate. De aceea se impune ca Uniunea Compozitorilor, forul care propune lucrările spre tipărire, E.S.P.L.A., care efectuează tipărirea, să fie mai operative, iar stagiul lucrărilor de finisare şi tipărire să fie redus.

Succesele deosebite pe care creaţia noastră muzicală le obţine în anii regimului nostru democrat-popular, moştenirea valoroasă a maeştrilor din trecut şi de azi, în frunte cu George Enescu, ne obligă la lărgirea posibilităţilor de tipărire, la îmbunătăţirea permanentă a muncii redacţionale, pentru a înfăţişa şi sub aspect grafic nivelul crescînd al creaţiei noastre muzicale.

IOAN TOTAN

„200 cîntece şi doine"

Publicul a primit cu bucurie antologia de *„200 cîntece şi doine"*, apărută în Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, sub îngrijirea unui colectiv al Institutului de Folclor (Gh. Ciobanu şi V. Nicolescu — prefaţa: Al. Amzulescu).

Această publicaţie vine să completeze un mare gol în viaţa noastră muzicală. Ea pune la îndemîna celor interesaţi un mănunchi valoros din comoara creaţiei de cîntece populare romîneşti.

Printre cîntecele şi doinele publicate, numeroase sînt exemplarele de o rară frumuseţe, dovezi ale genialităţii şi ale minunatei forţe creatoare a maselor muncitoare.

Prefaţa expune concentrat concepţiile folcloristicii noastre noi despre creaţia populară şi de aceea ea este o contribuţie însemnată în lămurirea cititorilor asupra felului în care trebuie privită creaţia populară.

„Muncind şi luptînd pentru viaţă — se spune în prefaţă — poporul a zămislit totodată de-a lungul veacurilor şi continuă şi azi marea bogăţie de creaţii artistice care alcătuiesc folclorul romînesc". Şi mai departe „Oglindind însuşi modul de viaţă al maselor de-a lungul istoriei, întruchipînd în graiul artei o dată cu necazurile şi bucuriile insului, dragostea de natură şi de patrie, năzuinţa colectivă spre libertate şi lumină realizată prin necurmata luptă de clasă împotriva exploatatorilor, *folclorul este o artă prin excelenţă realistă, combativă, optimistă şi progresistă"* (s. n.).

Este prima oară la noi cînd o asemenea concepţie stă în mod conştient la baza unei publicaţii de cîntece populare. Antologia caută să ne prezinte — mai ales din punct de vedere poetic — în toate genurile (cîntece de leagăn, doine şi cîntecele propriu-zise) nu un folclor împietrit, ci un folclor viu, în care fondul tradiţional se împleteşte cu creaţia contemporană, reflectînd schimbările care se petrec azi în conştiinţa maselor, potrivit cu noile condiţii de viaţă.

Aproape toate doinele din antologie au un adînc şi emoţionant conţinut de idei şi sentimente şi sînt de o realizare artistică desăvîrşită. Printre ele găsim şi frumoasa doină haiducească „Bogatul şi săracul" (r. n. Horezu, reg. Piteşti — nr. 13) precum şi doinele din Moldova de nord „Izvoraş cu apă rece" şi „Mîndră floare-i norocul" (r. n. Cîmpulung, reg. Suceava — nr. 14—15).

Numărul cel mai mare de cîntece din antologie îl constituie genul de „cîntec propriu-zis", justificat atît de proporţia sa în creaţia populară, cît şi de importanţa lui în practica artistică actuală a maselor muncitoare. Tematica poetică a acestui gen este foarte bogată şi variată. Astfel distingem „cîntece de dragoste, păstoreşti, de jale şi urît, despre armată şi război, unele cu caracter satiric şi cîntece care oglindesc realitatea nouă, revoluţionară din patria noastră" (v. Prefaţa).

Dacă în cîntecele care vorbesc de dragoste, alături de sentimente gingaşe, adînc omeneşti, găsim moralitatea sănătoasă şi plină de prospeţime a poporului, în cîntecele despre armată şi război, sau în cele „de jale şi urît" găsim ecoul puternic al unei vieţi pline de suferinţe, dar şi protestul maselor muncitoare.

In antologie sînt bine reprezentate toate aceste teme. De pildă tema înstrăinării — foarte răspîndită în toată ţara — ca urmare a unui continuu proces de sărăcire a maselor ţărăneşti din trecut care silea pe mulţi să-şi părăsească satul şi căminul şi să caute de lucru fie în fabricile capitaliştilor, fie în casele acestora ca slugi — o găsim prezentă sub diferite forme şi în antologie.

Merită să fie subliniat îndeosebi dramaticul cîntec „Tot mi-ai zis maică să-ţi scriu" (nr. 181), un document grăitor al vieţii pline de jale şi primejdii a tinerilor ajunşi să-şi vîndă puterea de muncă în fabricile capitaliştilor.

Realitatea nouă din anii regimului nostru democrat popular se oglindeşte şi în cîntecele populare. In antologia de faţă găsim, astfel, cîntece cu texte noi, care se referă la diferite aspecte noi ale vieţii poporului muncitor. Deşi acestor texte — aşa cum se arată în prefaţă — le lipseşte adesea acea şlefuire pe care o găsim în creaţiile ce au circulat de-a lungul secolelor, din generaţie în generaţie, ele sînt totuşi semnificative pentru drumul pe care se va dezvolta creaţia populară: interes viu şi înţelegere pentru cele mai diferite aspecte ale vieţii sociale, participare nemijlocită a maselor la această viaţă. Cum este firesc, deocamdată textele noi se cîntă încă pe melodii vechi, deoarece în creaţia de melodii drumul este mai anevoios, salturile calitative — de întruchipare în imagini muzicale noi a sentimentelor noi — au loc într-un proces mult mai lent de acumulări cantitative, uneori aproape imperceptibile.

Din punct de vedere muzical propriuzis, autorii antologiei au trebuit să rezolve o seamă de probleme dificile. Unele dintre acestea sînt încă în fază de discuţie în folcloristica noastră muzicală. Dar, fireşte, publicaţia nu putea să aştepte rezolvarea lor şi de aceea a fost necesar să se găsească soluţii care să împace atît cerinţele teoretice cît şi pe cele practice imediate.

Aşa, bunăoară, problema finalei este una — şi nu cea mai neînsemnată dintre problemele ce se află încă în acest stadiu. Spre deosebire de şcoala finlandeză (Ilmari Krohn) urmată şi de Bela Bartók, folcloristica romînească a trebuit să renunţe la principiul finalei unice sol, din cauza specificului folclorului nostru muzical. Finala unică sol nu numai că n-ar fi putut servi scopurilor de sistematizare a materialului muzical romînesc deosebit de bogat şi variat din punct de vedere al structurii sale modale, dar mai curînd ar fi încurcat pe cercetători.

Alegerea a două finale — sol, pentru melodiile de tip major şi mi, pentru cele de tip minor, se pare că ar putea rezolva întrucîtva problema, deşi existenţa frecventă în cîntecele noastre a unor anumite moduri precum şi varietatea mare a modurilor „cromatice" (cu una sau mai multe secunde mărite) face ca această soluţie să fie insuficientă. Intrucît numărul publicaţiilor de material ale Institutului de Folclor sporeşte neîncetat, este necesar ca, în cel mai scurt timp să se reia discutarea unor asemenea probleme în cadrul colectivului muzical al Institutului de Folclor şi să se ajungă la rezolvarea lor *).

O altă problemă ce a trebuit să fie rezolvată de autorii antologiei a fost şi aceea a prezentării grafice a ritmului. In linii generale, folosirea măsurii la majoritatea covîrşitoare a cîntecelor publicate este o soluţie bună, care face accesibilă citirea melodiilor, chiar şi pentru cei care nu sînt încă familiarizaţi cu ritmurile specifice cîntecului nostru popular. Aceste ritmuri fac parte dintr-un sistem deosebit de sistemul ritmic cunoscut în muzica apuseană, iar pentru a le reda just, autorii au folosit schimbările de măsură şi fermatele. Este de reţinut că nu s-a mers pînă la exagerare cu acest procedeu şi, de cele mai multe ori, ca de pildă în doine, cînd ritmul era absolut refractar măsurii, s-a renunţat la întrebuinţarea forţată a lui.

Totodată indicaţiile generale de mişcare — şi acolo unde s-a putut şi ale metronomului, mai ales în cazurile transcrierilor după înregistrările de pe cilindri de fonograf, discuri sau benzi de magnetofon — contribuie în mare măsură la justa citire şi interpretare a melodiilor.

In sfîrşit, o altă problemă care a trebuit să capete o rezolvare practică a fost aceea a organizării (clasificării) melodiilor din cuprinsul volumului. Clasificarea materialului nu are în vedere nici structura muzicală a melodiilor, nici tematica poetică, ci se conduce exclusiv după originea regională a melodiilor (regiune, raion, comună, informator), potrivit împărţirii administrative a R.P.R.

Antologia de faţă este pozitivă şi prin faptul că muzica şi textul poetic sînt considerate ca o unitate de nedespărţit şi nu ca avînd fiecare o existenţă „independentă" aşa cum, din păcate, unii folclorişti mai înclină încă să studieze, să predea şi să publice folclorul nostru.

Cum este firesc, oricărui început îi sînt inerente neajunsuri. Deşi acestea nu scad valoarea esenţială a publicaţiei, vreau să mă opresc asupra unora dintre ele cu gîndul că asemenea observaţii şi sugestii ar putea servi pentru publicaţiile viitoare de material folcloric muzical.

Precizez că nu am intenţia de a face erata antologiei, aceasta depăşind sarcinile unei recenzii, ci mă voi opri asupra unora din greşelile şi lipsurile care mi s-au părut că merită semnalate.

Pentru oricine este clar că a alege 200 de cîntece dintr-un fond imens de zeci de mii de melodii este o operaţie foarte grea şi migăloasă, care presupune mult timp, multe eforturi, o vastă cunoaştere a întregului material ş.a.m.d. Tocmai de aceea am urmărit cu mult interes „componenţa antologiei" şi trebuie să recunoaştem că multe exemplare sînt într-adevăr cît se poate de reprezentative, atît pentru gen, cît şi pentru regiune, adică au un indiscutabil caracter antologic.

---

*) In legătură cu problema finalei în cadrul discuţiilor trecute la Institutul de Folclor, G. Ciobanu a propus unele soluţii care, după părerea mea ar putea fi folosite ca bază pentru o nouă discuţie. El propunea să se adopte pentru modurile curate finala corespunzătoare modului din scara diatonică naturală (de ex. pentru doricul medieval — re, pentru mixolidianul medieval — sol. etc.) dînd în acelaşi timp, modului denumirea după finală, pentru a evita confuziile ce se nasc din întrebuinţarea diferită a denumirilor modurilor fie după cea antică, fie după cea medievală, etc. De asemenea, pentru „modurile cromatice" G. Ciobanu propunea ca finala să fie determinată de prima secundă mărită, astfel încît aceasta din urmă să se găsească întotdeauna între fa şi sol diez.

Totuşi mi s-a părut nejustificată folosirea într-un număr mult prea mare a „Fondului Auxiliar“ al Institutului de Folclor“ *). Din 200 de melodii, 102 sînt din „Fondul Auxiliar“ (notat F. A. nr...), iar 9 sînt diferite manuscrise (justificate prin faptul că reprezintă cîntece culese în primele două decenii ale secolului nostru). Prin urmare, din cele peste 40.000 melodii cîte există *înregistrate* pe cilindri de fonograf, discuri sau bandă de magnetofon, şi păstrate în Arhiva Institutului, au fost folosite doar 89 (ceea ce reprezintă mai puţin de 45% din totalitatea melodiilor publicate).

De aceea, însuşi aspectul materialului publicat este neunitar: majoritatea *transcrierilor* după înregistrările sonore — adică cele care au la bază un *document sonor* — conţin cele mai mici amănunte (de ordin melodic sau ritmic), în timp ce melodiile din „Fondul Auxiliar“ de multe ori sînt foarte schematice, conţinînd aproape exclusiv scheletul melodiilor (nr. 18, 24, 26, 39, 71, 88, 103, 107, 108, 124, 141, 171, etc., etc.). Nu mai vorbesc de faptul că unele din acestea nu sînt destul de reprezentative pentru a sta alături de celelalte exemplare cu adevărat antologice care se găsesc în volum.

Socotesc că folosirea în publicaţiile cu caracter antologic a materialului din fondul auxiliar trebuie făcută cu mult mai multă rezervă şi mai ales atunci cînd nu există nici o variantă înregistrată a unui cîntec foarte reprezentativ (ca de pildă, în cazul nr. 129 din antologia de faţă). In afară de aceasta, cred că este absolut necesar ca la cîntecele din Fondul Auxiliar să fie indicat numele culegătorului, deoarece inexistenţa vreunui document sonor după care să se poată eventual verifica exactitatea notaţiei face ca numele culegătorului să fie aproape unicul indiciu de garanţie a justeţei notaţiei.

In al doilea rînd, deşi în prefaţă se afirmă că „...latura melodică a constituit preocuparea de căpătîi“ în întocmirea acestei colecţii, totuşi aceeaşi prefaţă dă o importanţă mult mai mică laturii melodice în raport cu cea poetică. De fapt, din punct de vedere melodic, prefaţa pune mai mult accentul pe „precizările de ordin tehnic“, pe indicaţii „pentru înţelegerea felului în care au fost redate grafic cîntecele“ (şi asta incomplet, pentru că, de pildă, în cazul doinelor, cu ritm liber nu se dă nici o indicaţie asupra felului în care acestea trebuiesc descifrate). Fără îndoială, nimeni nu se gîndeşte să pretindă unei prefeţe adîncimea unui studiu. Dar dacă avem în vedere faptul că — spre deosebire de latura poetică — în privinţa folclorului nostru muzical nu a fost publicată pînă acum nici o lucrare teoretică cît de cît generală, cred că cele cîteva generalităţi teoretice mult prea concise referitoare la partea muzicală sînt cu totul insuficiente. Aşa de pildă, ar fi trebuit să se lămurească, pe înţelesul tuturor, ce înţeleg folcloriştii noştri prin „doină“ şi ce înţeleg prin „cîntec“, spulberîndu-se poate cu acest prilej confuziile care stăruie în această chestiune. (Nu mai spun că chiar şi în acele cîteva explicaţii referitoare la Doină găsim inexactităţi, ca de ex. afirmaţia că doina este „încă puternic şi larg răspîndită pe întreg cuprinsul ţării, fiind pretutindeni cunoscută“ — p. 9. Se ştie că în mare parte din Ardeal şi în Banat, doina propriu zisă e cu totul necunoscută, iar în nordul Ardealului (Maramureş, Oaş, etc. ea este astăzi pe cale de dispariţie).

Cred că ar fi trebuit să se acorde mai multă importanţă — atît în prefaţă cît şi în volum — laturii melodice a cîntecelor noi, după 23 August. Folcloristica noastră a studiat — deşi insuficient şi nu pînă la capăt — aspecte noi şi în melodica cîntecelor populare. Unii din folclorişti au reuşit să stabilească în urma acestui început de studiu că în afară de unele elemente noi „de mişcare şi de ritm“ (v. prefaţa) care se remarcă în melodiile vechi pe care se cîntă textele cu conţinut nou, există şi elemente noi de ordin melodic. Aceste studii au fost făcute asupra melodiilor din comuna Bătrîni (raionul Teleajen, regiunea Ploeşti) unde se pare că există o puternică creaţie de melodii cu o factură cu totul nouă, deşi aceste melodii se cîntă pe texte vechi. Concluziile referitoare la cercetările din comuna Bătrîni au fost expuse la prima consfătuire pe ţară a folcloriştilor din 1954 şi ele au constituit obiectul unei discuţii contradictorii destul de vehemente. De aceea cred că n-ar fi fost inutil ca aceste probleme să fi fost măcar schiţate în prefaţă (ar fi fost bine să se amintească mai ales existenţa unor melodii noi, pe care se cîntă însă texte vechi), publicîndu-se nu numai 2 melodii din comuna Bătrîni (40—41) ci un număr mai mare, ca de pildă în cazul unor alte comune reprezentate în antologie. S-ar fi putut astfel contribui la antrenarea în discuţie a unui cerc mai larg de specialişti şi amatori pe baza unui material concret.

Oricare ar fi caracterul unei asemenea publicaţii, ea trebuie să-şi păstreze autenticitatea ştiinţifică şi de aceea nici antologia de faţă, prin scopul ei principal arătat, nu poate pretinde astfel de concesii care ar putea pune în discuţie posibilitatea de utilizare a materialului — chiar şi ca material auxiliar — pentru cercetătorii ştiinţifici din ţară sau străinătate. Or, din păcate, lipsesc asemenea date elementare în legătură cu materialul publicat, încît folosirea lui în scopuri de cercetare este foarte redusă. Aşa, de pildă, lipseşte: vîrsta informatorului, numele culegătorului, numele transcriitorului, *data exactă* a culegerii. Se pare însă că pentru omiterea acestor date minime ce se cer unei publicaţii de material folcloric, vina nu o poartă autorii: ea a fost impusă de specialiştii Editurii, care în felul acesta au dat dovadă de un spirit îngust.

Iată şi unele observaţii de amănunt: La nr. 33 barele de măsură nu sînt corect puse.

La nr. 15 finala *reală* nu este *Mi* — ci *La,* deoarece recitativul cu care se încheie melodia (cu pronunţat caracter parlato) este doar un apendice expresiv. De aceea poate era bine ca recitativul să fie însemnat cu semnul sunetelor parlate şi toată doina să fie notată la o cvartă inferioară pentru a avea finala *reală* pe *Mi.* Notaţia din antologie, după părerea mea, deformează din punct de vedere grafic caracterul Doinei, de pildă chiar şi pentru că astfel ea ne apare cu un ambitus foarte mare — o octavă — cînd în realitate ambitusul ei este doar de o cvintă şi nici partea recitată nu iese suficient în evidenţă.

Mi se pare că nu s-a acordat suficientă atenţie clasificării regionale a materialului. Succesiunea diferitelor regiuni este arbitrară: după Bucureşti urmează Constanţa, apoi Ploeşti, Piteşti, Craiova, apoi tocmai Bacău! La fel şi înşirarea raioanelor. Nici greşelile nu lipsesc, ca de pildă nume de raioane care nu există: Cărbuneşti în loc de Gilort, Deva în loc de Ilia, Mehadia în loc de Almaş şi... Tîrnava Mare în loc de Sighişoara!

Cîteva cuvinte despre unele lipsuri şi mai ales neglijenţe de ordin redacţional pentru care răspunde şi Editura. Mai întîi unele inconsecvenţe ce apar din cauza lipsei de atenţie. Astfel la nr. 12 finala este *Fa,* în loc de *Sol;* iar la nr. 107 şi 140 este *Re* în loc de *Mi;* la nr. 77, deşi *Fa diez* nu apare în cadrul cîntecului, (şi deci ar fi trebuit ca să „nu se treacă nici un accident la cheie“ — vezi prefaţa), totuşi la cheie găsim *Fa diez;* la nr. 13 apare la cheie şi *Do diez* deşi el trebuia să apară „în decursul bucăţii, chiar dacă el este constant“ (vezi prefaţa); la nr. 193 armura este *Si bemol* şi finala *Sol,* deşi trebuia să fie *Fa diez* şi finala *Mi.* Mai sînt şi unele greşeli de corectură, dintre care cea mai gravă mi s-a părut aceea din prefaţă la *„Semne speciale folosite în notaţie“* unde exem-

---

*) „Fondul Auxiliar“ — aşa cum arată şi denumirea — este alcătuit din melodiile notate după auz direct de la cîntăreţi de diferiţi culegători, fără a avea deci la bază un document sonor, înregistrat. Aceste notaţii folosesc de obicei ca un material *auxiliar* atît în culegerea de folclor cît şi în studiile de folclor. De aceea de multe ori aceste notaţii sînt schematice, atît din punct de vedere metodic, cît şi ritmic, fiind doar nişte schiţări ale melodiei respective.

plele muzicale ale „alunecării de la, sau pînă la un sunet determinat“ şi ale unui sunet nedeterminat sînt inversate. De asemenea trimiterea din prefaţă la mel. 85 „bazată pe trei sunete“ probabil se referă la melodia nr. 81 ş.a.m.d.

In privinţa *„Cuprinsului“* trebuie spus că el nu foloseşte la prea mult întrucît este o simplă înşirare — în ordine numerică — a titlurilor melodiilor. Cred că ar fi trebuit ca volumul să conţină diferite indice, ca de pildă, după alfabet, după regiuni, după temele poetice, etc., aşa cum se face în publicaţiile de acest fel din Uniunea Sovietică şi celelalte ţări de democraţie populară.

De la „dat la cules“ (30.03.54) pînă la „bun de tipar“ (14.03.55) a trecut aproape un an iar cel care avea această sarcină (responsabil de carte şi corector), tov. Gh. Derieţeanu, are pregătirea de specialitate necesară. Aceasta dovedeşte că nici în elementul „timp“ nici în competenţa redactorului nu rezidă cauza acestor lipsuri şi neajunsuri, ci în faptul că la Editura de Stat pentru Literatură şi Artă nu a existat o preocupare suficient de serioasă pentru calitatea acestei publicaţii.

Să mai spunem că este regretabilă lipsa de înţelegere a Editurii faţă de importanţa unei asemenea publicaţii, care se vădeşte prin tirajul extrem de redus în care a fost tipărită Antologia (1.590 exemplare). cu totul insuficient nevoilor reale. Din această cauză, însuşi preţul unui exemplar a trebuit să fie mai ridicat. De fapt acest tiraj redus zădărniceşte însuşi scopul publicaţiei: de „largă“ popularizare!

Cum s-a spus mai înainte, în ciuda acestor neajunsuri, inerente oricărui început, colecţia de *„200 Cîntece şi Doine“* este o publicaţie valoroasă care interesează un public larg, lucru dovedit însuşi prin epuizarea ei atît de rapidă, ceea ce reclamă de pe acum o a doua ediţie. Ea constituie un început bun al publicării de material folcloric muzical de către Institutul de Folclor, început pe care cu toţii îl dorim urmat de noi colecţii şi lucrări din ce în ce mai valoroase.

A. VICOL

Sovetskaia Muzîka nr. 10 şi 11/1955

Articolul cu care se deschide numărul din octombrie al revistei „Sovetskaia Muzîka“ este semnat de Tihon Hrennikov şi consacrat manifestaţiilor artistice de la cel de-al V-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Varşovia. Tihon Hrennikov face o serie de aprecieri asupra artei din ţările reprezentate la festival şi, în special, despre arta muzicală sovietică şi poloneză. In încheiere, T. Hrennikov îşi exprimă speranţa că al VI-lea Festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor, care va avea loc la Moscova în 1957, va demonstra cu şi mai mare putere avîntul creaţiei compozitorilor iubitori de pace din întreaga lume.

In continuare, se publică în revistă articolul „De vorbă cu tinerii compozitori“ de D. Şostakovici (reprodus în „Muzica“ nr. 10/1955). Marian Koval, în articolul „Impresii turcmene“, face o succintă trecere în revistă a situaţiei grele a muzicii turcmene înainte de Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, precum şi înflorirea ei în anii puterii sovietice.

Nikolai Rakov este un cunoscut compozitor sovietic. Drumul creaţiei lui Rakov este urmărit de I. Popov într-un interesant studiu.

Rubrica „Tribuna dinainte de Congres“ cuprinde cinci studii: „Să mai vorbim despre Uniunea noastră“ (un articol critic de I. Dzerjinski), „Ce piedici stau în calea creării unei opere gruzine“? (de A. Şaverzaşvili), „In legătură cu articolul lui V. Asmus“ (răspunsul lui V. Vanslov la critica adusă uneia din lucrările sale), „O rapsodie teoretică“ (articol critic al lui V. Gorodinski despre cartea lui Vanslov), „Cauza noastră a muzicologilor“ (articol critic despre învăţămîntul muzicologic în Conservatoare, de L. Ghenina).

La „Problemele moştenirii“ se publică o cronică inedită a lui V. Odoevski, scrisă cu un veac în urmă, precum şi un amplu studiu despre Purcell şi muzica engleză.

„Elemente noi despre cîntece vechi“ se intitulează studiul lui A. Şilov despre autorii pînă de curînd anonimi ai unor cîntece revoluţionare.

„Insemnările din zilele noastre“ cuprind materiale despre Festivalul de la Varşovia (A. Masleninkov) şi despre manifestările artistice care au avut loc cu prilejul celei de-a 15-a aniversări a instaurării puterii sovietice în Lituania şi Estonia.

La rubrica „Teatrul muzical“ se publică cronici despre spectacolele operei din Şao-sin la Moscova şi despre prezentarea „Legendei despre oraşul nevăzut Kitej şi despre fecioara Fevronia“ de Rimski Korsakov la Teatrul de Operă şi Balet din Riga.

Numărul din octombrie al revistei mai cuprinde rubrici ca „Din sălile de concert“, „Peste hotare“ (despre o simfonie a lui O. Gerster, vizita lui V. Muhatov în India etc.), Humoresca şi cronica.

Ca supliment apar creaţii ale compozitorilor de peste hotare.

Cu prilejul împlinirii a 135 de ani de la naşterea lui Friedrich Engels se publică ca prim articol al numărului 11 din „Sovetskaia Muzîka“ articolul redacţional „Friedrich Engels — mare prieten al muzicii“. M. Fihtengolţ semnează un articol interesant despre „Cîntecele de luptă ale primei revoluţii ruse“, A. Darkevici face o analiză a operei letone „Spre ţărmuri noi“ de M. Zarin şi a montării ei la Riga. Romanţele lui G. Sviridov pe versuri de Robert Burns sînt amplu analizate de M. Sabînina care le dă o apreciere foarte pozitivă. Despre drumul dezvoltării creatoare a lui I. Dunaevski scrie I. Nestiev un studiu de mai mari proporţii, întemeiat pe o documentare bogată şi exemple muzicale.

Rubrica permanentă „Tribuna dinainte de Congres“ cuprinde articolul dirijorului B. Haikin despre problema operei sovietice, articolul lui E. Ghembiţkaia despre educaţia muzicală a tineretului, răspunsul lui V. Asmus la articolul lui V. Vanslov din nr. 16 şi articolul „Cîteva cuvinte despre discuţie“ de C. Aksiuk, în care acesta cheamă participanţii la discuţie să adopte o atitudine creatoare, constructivă.

Activitatea tinerilor compozitori ai Armeniei este prezentată la rubrica „Creaţia tinerilor“ de către E. Barutceva şi K. Simonian. La aceeaşi rubrică apare analiza cvartetului de coarde de V. Basner (de C. Ziv), care consideră lucrarea un succes însemnat al tînărului compozitor.

Despre Karl Maria Weber şi Johann Strauss apar studii semnate de I. Kremlev şi G. Knepler în rubrica „Problemele moştenirii“.

In ultimul timp au apărut pe scenele sovietice două lucrări inspirate de povestirea „Taras Bulba“ de Gogol. Una aparţine compozitorului clasic ucrainean N. Lîsenko şi a fost montată la Kiev, cealaltă este un nou balet al lui Soloviov-Sedoi. E. Groşeva şi L. Poliakova analizează în cîte un articol aceste două lucrări la rubrica „Teatrul muzical“. In aceeaşi rubrică se publică articolul lui G. Ismailova şi L. Karagiceva despre o operă pentru tineret a lui B. Zeidman. După cronicile de concert şi corespondenţe apar materiale de peste hotare ca de pildă, „Compozitorii Suediei“ de Urban Lind, „Insemnări despre muzica romînească“ de A. Vieru şi „In Coreea liberă“ de E. Belov.

Foarte interesant este studiul-recenzie „Probleme de estetică în culegerea „Muzica sovietică“ în care N. Tarakanov analizează în spirit critic o serie de articole de muzicologie apărute în ultimul timp şi strînse la un loc într-un volum.

Revista mai cuprinde o rubrică de bibliografie, una satirică şi una de informaţii, iar suplimentul muzical este închinat revoluţiei din 1905.

Index bibliografic
al revistei „Muzica" şi al suplimentelor pe anii 1950-1955

Numărul 1 al revistei „Muzica" a apărut în august 1950. In anul 1951 au apărut numerele: 2, 3—4 şi 5; în 1952 numerele: 6, 7, 8—9; în 1953 numerele: 1, 2, 3 şi 4; în anul 1954 şi 1955 revista a apărut în cîte 12 numere lunare.

Pînă la nr. 9/1954 revista a avut ca subtitlu: „Revista Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Romînă"; începînd cu nr. 9/1954 are ca subtitlu: „Revista Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Romînă şi a Ministerului Culturii".

In total, pînă la sfîrşitul anului 1955 au apărut 37 numere în 31 caiete.

Suplimentele revistei „Muzica" au apărut astfel:

a) BROŞURA: în 1954: nr. 1—12 (în zece caiete); în 1955: nr. 1—12 (în cinci caiete).

b) CAIETELE MUZICALE: în 1954: nr. 1—12 (în zece caiete); în 1955: nr. 1—12 (în 13 caiete).

Criteriile care au condus la alcătuirea indexului sînt următoarele:

1) Materialul a fost repartizat pe rubrici, rînduite alfabetic.

2) In cadrul fiecărei rubrici s-a respectat repartizarea alfabetică pe autori, iar la materialul nesemnat, pe titluri.

3) S-a pus o steluţă la materialul trecut iniţial şi la altă rubrică.

4) La articolele semnate de doi sau mai mulţi autori s-au făcut menţionări pentru fiecare autor, pe criteriul trimiterilor cu steluţă.

5) La rubrica „Piese muzicale" (XIII) autorul textului literar a fost trecut în paranteză, după numele compozitorului.

6) Prima cifră indică anul, a doua numărul revistei şi a treia pagina (ex.: 1955, 5, 9).

I.
ARTICOLE DE FOND ŞI MATERIALE OFICIALE

Acordarea Premiului de Stat al R.P.R. pe anul 1952; 1954 **6**, 3.

Acordarea Premiului de Stat al R.P.R. pe anul 1953; 1954, **10**, 2.

Acordarea Premiului de Stat al R.P.R. pentru lucrări deosebit de valoroase realizate în 1954; 1955, **12**, 10.

Decorarea compozitorului Dimitrie Cuclin; 1955, **12**, 15.

Decret cu privire la Imnul de Stat al R.P.R. 1953, **3**, 3.

De ziua armatei noastre populare. 1953, **3**, 7.

Din Raportul de activitate al C.C. al P.M.R. la Congresul al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn, expus de tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej. 1955, **12**, 3.

Din cuvîntarea tovarăşului Miron Constantinescu la dezbaterile Congresului al II-lea al P.M.R. 1955, **12**, 6.

Distincţii acordate unor muzicieni. 1953, **4**, 11; 1954, **5**, 27; 1954, **9**, 21; 1955, **6**, 16.

Documente inedite ale lui Lenin. 1954, **6**, 1.

File din cartea unei mari prietenii. 1955, **10**, 3.

George Enescu muzician al patriei sale. 1955, **7-8**, 3.

GHECIU DIAMANDI, Compozitorii salută Proiectul noii Constituţii. 1952, **7**, 7.

Hotărîrea Consiliului de Miniştri al R.P.R. pentru cinstirea memoriei lui George Enescu. 1955, **5**, 2.

In întîmpinarea măreţei sărbători. 1954, **5**, 1.

In întîmpinarea Congresului. 1955, **11**, 3.

La aniversarea Republicii, 1955, **12**, 9.

MENDELSOHN ALFRED. Invăţămintele unei călătorii. 1955, **3**, 1.

Muzica sovietică, izvor de învăţăminte pentru muzicienii din R.P.R. 1954, **9**, 1.

Noi distincţii acordate muzicienilor noştri. 1952, **8—9**, 23.

O înaltă apreciere a muzicii noastre. 1954, **10**, 1.

Partidul îndrumătorul creaţiei muzicale. 1951, **3—4**, 11.

Pentru avîntul creaţiei muzicale în R.P.R. 1953, **6**, 12.

Pentru o critică principială şi combativă („Muzica"). 1952, **6**, 17.

Pentru o mai justă orientare în interpretarea muzicii noastre. 1955, **1—2**, 2.

* Pentru pace şi prietenie („Muzica"). 1953. **2**, 3.

Premiile de Stat pe 1949, 1951, **3—4**, 25.

Salut Săptămînii muzicii romîneşti, 1951, **5**, 1.

Să creăm o muzică la înălţimea vremurilor noastre. 1951, **2**, 5.

Să ridicăm arta noastră muzicală spre culmi din ce în ce mai înalte. 1953, **4**, 2.

SOCOR MATEI, Cuvînt înainte. 1950, **1**, 7.

Spre noi succese ale creaţiei noastre muzicale. 1951, **5**, 6.

Titluri de onoare acordate unor artişti. 1951, **3—4**, 24.

Tot sprijinul nostru celui de al IV-lea Concurs pe ţară al Cercurilor Artistice de Amatori ale Sindicatelor 1955, **6**, 1.

UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R.P.R., Luptăm din răsputeri pentru apărarea păcii şi civilizaţiei. 1955, **1—2**, 1.

II.
COMEMORĂRI, ANIVERSĂRI, CONGRESE, FESTIVALURI, EVENIMENTE DIVERSE ŞI CALENDAR MUZICAL

ALEXANDRESCU D., Tineretul lumii, forţă a păcii. 1951, **5**, 50.

ANDRICU MIHAIL, George Enescu, aşa cum l-am cunoscut. 1955, **5**, 7.

BĂLAN G. şi A. BOIANGIU, Marea sărbătoare a artei popoarelor, 1953, **3**, 8.

* BOIANGIU A. şi G. BĂLAN, Marea sărbătoare a artei popoarelor. 1953, **3**, 8.

* BREAZUL GEORGE, I. D. CHIRESCU şi V. POPOVICI, D. G. Kiriac, 1951, 5, 59.

BREAZUL GEORGE, Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 8.

BREDICEANU TIBERIU, Gînduri despre George Enescu. 1955, **5**, 8.

BREDICEANU TIBERIU, In amintirea lui George Dima, 1955, **7—8**, 47.

CALENDAR MUZICAL, 1954: **1**, 44; **2**, 45; **3**, 43; **4**, 46; **5**, 44; **6**, 43; **7—8**, 89; **9**, 52; **10**, 54; **11—12**, 71; 1955: **1—2**, 81; **3**, 43; **4**, 37; **6**, 48; **7—8**, 96; **9**, 48.

CARDAŞ M., Intîlnirea celor 50.000 de tineri de la Viena, 1951, **5**, 32.

CHIRESCU IOAN, Cu prilejul Gloriosului Deceniu, 1944—1954; 1954, **7—8**, 3.

CHIRESCU I. D., V. POPOVICI şi G. BREAZUL, D. G. Kiriac — la 50 de ani de la înfiinţarea Societăţii Corale „Carmen". 1951, **5**, 59.

CHIRESCU I., POPOVICI V. şi BREAZUL G.: „D. G. Kiriac". 1952, **8—9**, 91;

Cinci ani de la instaurarea R.P.R. („Muzica"), 1952, **8—9**, 10.

COMITETUL ORGANIZAŢIEI PENTRU PACE A MUZICIENILOR DIN MAREA BRITANIE, Nu-l vom uita. (Omagiul lui George Enescu). 1955, **5**, 5.

CONSTANTINESCU PAUL, George Enescu, geniu al muzicii romîneşti. 1955, **5**, 13.

CONTA IOSIF şi M. GHEORGHIU, In cinstea Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor pentru Pace şi Prietenie. 1953, **2**, 12.

COSMA VIOREL şi LAKATOS ŞTEFAN, Erkel. 60 ani, de la moartea lui. 1953, **2**, 54.

CUCLIN DIMITRIE, In memoria marelui muzician (omagii lui G. Enescu). 1955, **5**, 9.

CUTEANU EUGEN, Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 8.

Declaraţiile unor muzicieni străini, participanţi la Festival. 1953, **3**, 27.

DINICU DIMITRIE, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 3.

Două însemnate evenimente culturale în U.R.S.S. 1954, **6**, 34.

DRĂGOI SABIN, Caracterul popular al operei lui George Enescu. 1955, **5**, 13.

DRĂGOI S., Cinstind memoria marelui înaintaş al muzicii noastre (Ciprian Porumbescu) 1953, **4**, 8.

DRĂGOI SABIN, Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 9.

DUMITRESCU ION, Amintiri despre George Enescu, 1955, **5**, 14.

ECKŞTEIN P., Artiştii romîni la Festivalul „Primăvara la Praga" 1954, **7—8**, 82.

EISICOVITS MAX, Cu prilejul gloriosului deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 4.

ENACOVICI GEORGE, George Enescu violonist. 1955, **5**, 34.

EREMIA D., Salut adus Congresului Partidului, 1955, **11**, 11.

FELDMAN LUDOVIC, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 4.

FILIP VASILE, Pildă a unei munci neobosite (omagii lui G. Enescu). 1955, **5**, 16.

FLORESCU ARTA, Salut adus Congresului. 1955, **11**, 11.

GEORGESCU GEORGE, Salut adus Congresului Partidului, 1955, **11**, 11.

GHECIU D., Compozitorii salută Proiectul noii Constituţii, 1952, **7**, 7.

* GHEORGHIU M. şi I. CONTA, In cinstea Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor pentru Pace şi Prietenie. 1953, **2**, 12.

GHEORGHIU VALENTIN, Cu prilejul gloriosului deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 5.

GOIA ION, Teatrele de operă în cei zece ani de la eliberare. 1954, **7—8**, 36.

GOLESTAN STAN. Lui George Enescu. 1955, **5**, 17.

GRIGORIU THEODOR, Salut adus Congresului Partidului, 1955, **11**, 12.

GRUBEA GABY, Salut adus Congresului Partidului, 1955, **11**, 12.

HACIATURIAN ARAM, Numele lui George Enescu va trăi în amintirea muzicienilor din toată lumea. 1955, **5**, 5.

* HOFFMAN A., Zece ani de la moartea lui Serghei Rahmaninov, 1953, **1**, 45.

HALMOŞ GHEORGHE. Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 13.

Intîlniri ale oamenilor muzicii în cadrul Festivalului. 1953, **3**, 34.

JEREA HILDA, Festivalul muzicii bulgare. 1952, **7**, 97.

JORA MIHAIL, Vraja enesciană. 1955, **5**, 17.

J. V. P., La 150 de ani de la naşterea lui M. I. Glinka. 1954, **6**, 35.

KIRCULESCU NICOLAE, Salut adus Congresului Partidului. 1955. **11**, 13.

KODALY ZOLTAN, Pierderea lui Enescu ne doare şi pe noi. 1955, **5**, 5.

LAKATOS ISTVAN, Salut adus Congresului Partidului, 1955, **11**, 14.

LAKATOS ŞT. şi VIOREL COSMA, 60 de ani de la moartea lui Erkel, 1953, **2**, 54.

LONG MARGUERITTE, Ii păstrez o amintire credincioasă (Omagii lui George Enescu). 1955, **5**, 6.

Manifestări comemorative Bartók. 1955, **9**, 47.

Manifestări cu prilejul centenarului lui Ciprian Porumbescu. 1953, **4**, 8.

Manifestările culturale în cinstea celei de a 10-a aniversări a eliberării patriei. 1954, **9**, 51.

MENDELSOHN ALFRED, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 6.

MENDELSOHN A., Impresii din Praga. 1952, **7**, 104.

MENDELSOHN ALFRED, Marelui nostru artist (omagii lui George Enescu). 1955, **5**, 18.

MUSICESCU FLORICA, Gînd despre Enescu interpret. 1955, **5**, 19.

Muzicienii din ţara noastră salută Congresul Partidului. 1955, **11**, 7.

Muzicienii noştri salută Festivalul. 1953, **2**, 5.

NEGREA MARŢIAN, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 6.

NEGREANU D., 10 ani de activitate a Filarmonicii de Stat din Bucureşti, 1954, **7—8**, 23.

Omagiu lui George Enescu. 1951, **5**, 14.

PALADI RADU, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 6.

PALLY ZENAIDA, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 6.

Pentru Pace şi Prietenie („Muzica") 1953, **2**, 3.

Pentru pace şi securitate colectivă în Europa. Declaraţiile muzicienilor. 1954, **11—12**, 1.

PERCIVALE P. KUBY, Amintindu-mi de George Enescu. 1955, **5**, 6.

POP DARIU, Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 14.

* POPOVICI V., G. BREAZUL şi I. D. CHIRESCU, D. G. Kiriac. 1951, **5**, 59.

Presa noastră la moartea lui George Enescu. 1955, **5**, 54.

PRICOPE E., 60 de ani de la moartea lui Ceaikovski. 1953, **4**, 54.

PROFETA LAURENŢIU, Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 15.

Punerea unei plăci comemorative pe casa în care s-a născut Béla Bartók. — Solemnitatea de la Sînnicolaul Mare. 1952, **6**, 93.

RIEGLER E. DINU, 20 de ani de la moartea lui Gheorghe Cucu. 1952, **7**, 79.

RONAI A. Cinci ani de la înfiinţarea operei maghiare de Stat din Cluj. 1954, **2**, 36.

SANDOR A., A 70-a aniversare a naşterii lui Zoltán Kodály. 1952, **8—9**, 140.

* „Săptămîna muzicii" la Bucureşti. 1952, **6**, 70.

SAVULESCU TRAIAN, O uriaşă operă creatoare închinată adevărului, frumosului şi binelui. (Omagii lui Enescu). 1955, **5**, 19.

SOCOR MATEI, 125 de ani de la moartea lui Beethoven (Cuvîntare ţinută la festivităţile de la Berlin). 1952, **6**, 81.

SOCOR MATEI, In întîmpinarea Congresului. 1953, **1**, 5.

SPĂTARU D., 125 de ani de la moartea lui Schubert. 1953, **4**, 58.

STELIAN DINU, Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 10.

TODUŢA SIGISMUND, Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 15.

TOESCU C., Aniversarea Corului „Piatniţki". 1951, **3—4**, 132.

TUDOR ANDREI, Bicentenarul lui Johann Sebastian Bach. 1950, **1**, 74.

TUDOR A., Două apeluri (Festivalul Internaţional al Muzicii de la Praga). 1951, **5**, 38.

TUDOR A., 150 de ani de la naşterea lui Berlioz. 1954, **1**, 30.

UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R.P.R., Salut adus Congresului Partidului. 1955, **11**, 8..

VANCEA ZENO, Béla Bartók, marele compozitor contemporan. 1955, **9**, 3.

VANCEA ZENO, Rolul şi locul creaţiei lui George Enescu în muzica romînească. 1955, **5**, 22.

VASILESCU ION, Marele nostru îndrumător. (Omagii lui George Enescu). 1955, **5**, 21.

VASILESCU ION, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 7.

VIERU ANATOL, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 8.

VOICU ION, Cu prilejul Gloriosului Deceniu 1944—1954; 1954, **7—8**, 8.

VLADIGHEROV PANCIO, Enescu — un patriot care şi-a slujit poporul. 1955, **5**, 7.

WILLER IOSIF, Amintiri despre George Enescu. 1955, **5**, 48.

III.

CREAŢIA MUZICALA ROMINEASCA

ANTROPOV S., Două lucrări simfonice despre Doftana: „Mierla lui Ilie Pintilie" de A. Vieru şi „Prăbuşirea Doftanei" de A. Mendelsohn. 1951, **3—4** 43.

APOSTOL VAL., „Cvartetul de coarde nr. 1" de Ion Dumitrescu. 1950, **1**, 68.

Audiţii de noi lucrări romîneşti la Direcţia Muzicii din Ministerul Culturii. 1955, **1—2**, 49.

BALEA ILIE, Despre creaţia compozitorilor clujeni. 1951, **3—4**, 70.

BALEA I., Despre opereta „Ana Lugojana" de Barbu Filaret. 1953, **1**, 27.

BALEA I., Simfonia I-a în la minor de Tudor Jarda. 1954, **4**, 15.

BALAN G., „Odă Legii Staliniene" de Hilda Jerea, 1950, **1**, 64.

BENŢIA ANA SEVERA şi LEON KLEPPER, Cvartetul pentru coarde de Tudor Ciortea. 1955, **3**, 27.

BOTEZ D. D., Balada „Gheorghe Doja" de Const. Palade. 1951, **5**, 96.

BREAZUL G., „Tudor Vladimirescu" oratoriu istoric de Gh. Dumitrescu, 1952, **7**, 65.

BREAZUL G., „Uvertura festivă" de Nic. Buicliu. 1953, **4**, 43.

BUICLIU N., Creaţia muzicală în campania de recoltare şi colectare agricolă. 1950, **1**, 38.

CIORTEA T., Patru madrigale de P. Constantinescu. 1954, **5**, 14.

CIORTEA TUDOR, Sonata a III-a pentru vioară şi pian de George Enescu. 1955, **5**, 37.

COSMA V., Contribuţii la studiul operei lui Ciprian Porumbescu, 1951, **3—4**, 109.

*COSMA V., Cîntecul popular în creaţia lui Ciprian Porumbescu. 1953, **3**, 52.

COSMA V., O operă romînească după Cehov „La drumul mare" de C. Nottara. 1954, **7—8**, 78.

*Din lucrările muzicale scrise în cinstea celei de a 10-a aniversări a eliberării patriei. 1954, **7—8**, 64.

DOBROGEANU I., „Suita pe teme tîrnăvene" de T. Ciortea. 1951, **3—4**, 177.

DUMITRESCU I., „Sub soarele păcii", oratoriu de Hilda Jerea, 1952, **7**, 60.

DUMITRESCU I., „Cvartetul" de Zeno Vancea, 1954, **1**, 17.

RADOVICI EUGEN, Simfonietta a patra de Mihail Andricu. 1954, **6**, 22.

FELDMAN L., „Poeme pentru muncă şi pace" de Virgil Gheorghiu. 1952, **8—9**, 85.

GHECIU DIAMANDI, Sonata pentru pian, de Ana Severa Benţia, 1954, **10**, 25.

*KLEPPER LEON şi ANA SEVERA BENŢIA, Cvartetul pentru coarde, de Tudor Ciortea. 1955, **3**, 27.

*LAKATOŞ ŞT., O cantată necunoscută a lui Erkel descoperită la Tg. Mureş. 1953, **3**, 57.

LAKATOŞ ŞT. şi G. MERIŞESCU, Cantata „Cîntece despre tinereţe şi dragoste" de Zoltan Aladar. 1953, **4**, 48.

NEGREANU R., Cu privire la creaţia noastră de cantate. 1951, **5**, 23.

PANDELESCU J. V., „Cantata Bucureştiului" de Alfred Mendelsohn, 1954, **2**, 21.

PANDELESCU J. V., Cantata „Solii păcii" de Anatol Vieru, 1953, **3**, 65.

PANDELESCU J. V., Poemul coral-simfonic „Pe plaiuri moldovene" de Viorel Doboş, 1953, **2**, 45.

PANDELESCU J. V., „Rapsodia pentru pian şi orchestră" de N. Kirculescu, 1954, **1**, 23.

PANDELESCU J. V., „Trei dansuri romîneşti" de Theodor Rogalski, 1954, **3**, 18.

PANDELESCU J. V. şi FR. SCHAPIRA, „Povestea ţapului" operă-basm de M. Eisicovits. 1955, **3**, 20.

PAROCESCU N., „Pe Argeş în sus", patru piese pentru cvartet de coarde de Th. Grigoriu. 1954, **5**, 17.

PRICOPE EUGEN, Concertul pentru vioară şi orchestră de Mircea Basarab. 1955, **4**, 9.

PRICOPE EUGEN, „In Munţii Apuseni", patru schiţe simfonice de Marţian Negrea. 1954, **2**, 17.

Prietenia romîno-sovietică oglindită în creaţia noastră muzicală. 1954, **9**, 6.

RĂDULESCU MIHAI, Trio pentru vioară, violoncel şi pian de Edgar Cosma. 1955, **6**, 11.

RADOVICI EUGEN, Simfonietta a IV-a de Mihail Andricu. 1954, **6**, 22.

* SCHAPIRA FR. şi J. V. PANDELESCU, „Povestea ţapului" operă-basm de M. Eisicovits. 1955, **3**, 20.

* Spre noi succese ale creaţiei noastre muzicale, 1951, **5**, 6.

*TOMESCU VASILE, Opereta „Lăsaţi-mă să cînt" şi unele probleme ale operetei noastre. 1955, **1—2**, 27.

VANCEA ZENO, Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu. 1953, **3**, 59.

VANCEA ZENO, Cvartetele lui Dimitrie Cuclin. 1955, **12**, 16.

VANCEA Z., „Drumul Dunării spre Mare" de Leon Klepper. 1951, **3—4**, 47.

VANCEA ZENO, Rolul şi locul creaţiei lui George Enescu în muzica romînească. 1955, **5**, 22.

VANCEA Z., „Şase scene din viaţa ţăranilor muncitori", suită pentru orchestră de Sabin Drăgoi. 1951, **5**, 91.

VANCEA Z., „Sonata pentru flaut şi pian" de L. Feldman. 1954, **3**, 11.

VANCEA Z., 10 ani de creaţie muzicală romînească. 1954, **7—8**, 9.

WANEK FREDERIC, „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora. 1955, **3**, 13.

WANEK FREDERIC, Muzica lui Ion Dumitrescu pentru filmele artistice. 1955, **11**, 37.

WANEK FR., Pe marginea lucrărilor închinate Festivalului. 1955, **7—8**, 44.

WANEK FR., „Uvertura festivă" de Ludovic Feldman. 1954, **7—8**, 62.

WINKLER A., Suita pentru vioară şi pian de Dumitru Bughici. 1953, **3**, 67.

IV.

DISCUŢII, STUDII, PROBLEME MUZICALE

ALESSANDRESCU ALFRED, Din experienţa de creaţie a muzicii programatice. 1954, **11—12**, 3.

ARBORE I., Programul de sală — preţios mijloc de educare a auditorului muzical. 1953, **3**, 40.

AVACHIAN I. şi A. GHERŢOVICI, Realismul în muzică şi interpretare. 1951, **3—4**, 98.

BALEA I., Unitatea organică dintre text şi muzică. 1951, **2**, 20.

BĂLAN G., Cu privire la problema tipicului în creaţia noastră muzicală. 1953, **1**, 14.

BĂLAN G., Despre specificul oratoriului. 1955, **1—2**, 13.

BĂLAN G., Programatismul ca principiu de creaţie şi ca gen muzical. 1955, **7—8**, 30.

BĂLAN GEORGE, Şcoala naţională şi spiritul de partid. 1955, **11**, 19.

BLEJAN H., Observaţii cu privire la specificul naţional în cîntecul romînesc. 1954, **2**, 7.

BREAZUL G., Studiul ştiinţific al creaţiei populare, sarcină de frunte a muzicologiei noastre. 1954, **3**, 3.

BUICLIU N., Lupta împotriva formalismului. 1952, **8—9**, 27.

CHIRIAC M., O nouă formă de manifestare a muzicii populare: orchestra populară. 1950, **1**, 40.

CIOBANU G., Istoricul clasificării modului. 1954, **3**, 5; 1954, **4**, 7.

CIRJAN C., Pentru îmbunătăţirea continuă a activităţii Ansamblurilor de Cîntece şi Dansuri. 1954, **5**, 5.

COMIŞEL EMILIA şi MARIANA RODAN KAHAN, Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara, 1955, **9**, 9.

CONSTANTINESCU P. şi E. ELIAN, O ramură în plină dezvoltare: Muzica de film, 1950, **1**, 50.

COSMA V., Cîntecul popular în creaţia lui Ciprian Porumbescu. 1953, **3**, 52.

COSTIN D., Despre unele articole apărute în revista „Muzica". 1955, **1—2**, 11.

CRISTIAN V., Despre unele scenarii muzicale la posturile noastre de radio, 1954, **5**, 10.

Cuvîntul tov. Ion Dumitrescu la dezbaterile asupra cîntecului de masă. 1954, **6**, 10.

DELEANU GABRIELA, In legătură cu problema accesibilităţii în muzică. 1955, **6**, 4.

DELEANU GABRIELA, Teoria leninistă a reflectării, principiul de bază în orientarea muzicii noastre. 1955, **11**, 16.

Despre situaţia şi sarcinile muzicii simfonice sovietice. 1955, **4**, 14.

Despre unele scenarii muzicale la posturile noastre de Radio. 1954, **5**, 10.

DINU V., Inflorirea artei muzicale de amatori în R.P.R. 1953, **2**, 19.

DRĂGOI V. SABIN, Invăţătura leninistă despre moştenirea culturală şi unele probleme ale muzicii noastre. 1955, **4**, 6.

DUMITRESCU ION, Contribuţii la problema armonizării cîntecului popular romînesc. 1954, **2**, 1.

ELIAD S., Probleme ale operetei romîneşti şi ale teatrului nostru de operetă. 1954, **6**, 19.

ELIAN E., Muzica filmelor documentare romîneşti. 1951, **2**, 25.

ELIAN E., Unele probleme ale muzicii filmelor artistice romîneşti. 1952, **8—9**, 32.

* ENACOVICI GEORGE, George Enescu violonist. 1955, **6**, 36.

ENESCU GEORGE, Despre muncă şi artă, 1955, **7—8**, 10.

EREMIA D., Să sprijinim dezvoltarea muzicii de fanfare. 1954, **11—12**, 14.

* FERICEANU S., Unele aspecte ale refacerilor la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. 1955, **6**, 32.

* GHECIU DIAMANDI, Opera lui Verdi, expresie a luptei pentru libertate a poporului italian. 1951, **3—4**, 122.

* GHERŢOVICI A. şi I. AVACHIAN, Realismul în muzică şi interpretare. 1951, **3—4**, 98.

GHIRCOIAŞIU ROMEO, In legătură cu drumul creaţiei enesciene, 1955, **5**, 45.

GORODINSKI V., Jazzul şi decadenţa culturii americane. 1951, **2**, 32.

In legătură cu scenariile muzicale radiofonice (răspunsul Direcţiei Muzicale din Ministerul Culturii). 1954, **10**, 20.

IUBU DOCTOR MIHAI, Despre alimentaţia profesioniştilor vocali. 1955, **4**, 41.

* KODALY ZOLTAN, Muzica populară şi muzica cultă, 1955, **4**, 22.

KIRCULESCU N., Unele probleme ale muzicii noastre uşoare. 1950, **1**, 52.

KRAUS M., Pentru continua stimulare a creaţiei originale. 1954, **7—8**, 46.

MARTINOV IVAN, Impresii despre muzica romînească nouă, 1955, **11**, 32.

MARTINOV I. Muzicienii sovietici înaintea Congresului Uniunii Compozitorilor Sovietici. 1955, **10**, 9.

MENDELSOHN A., Impresii din Uniunea Sovietică, 1950, **1**, 32.

NAIDENOV A., Despre revista „Muzica". 1954, **9**, 51.

NAIDENOV A., Revista „Muzica" (articol apărut în Sovetskaia Muzîka) 1954, **5**, 4.

NATRA S., Pe marginea prelucrărilor rezoluţiei „Despre dezvoltarea muzicii în R.P.R.". 1952, **7**, 32.

NICULESCU-BASU G., Insemnări despre arta lirică. 1953, **3**, 70.

OISTRAH D., Insemnările unui muzician. 1954, **9**, 15.

O revistă care nu corespunde menirii sale. 1953, **1**, 8.

* Pentru avîntul creaţiei muzicale în R.P.R. 1952, **6**, 12.

Pentru o critică muzicală combativă, 1953, **2**, 32.

POPOVICI V., Pentru o melodie originală şi mobilizatoare în cîntecul nostru de masă. 1951, **3—4**, 94.

PRIBOI S., Trubadurii morţii şi teoreticienii lor, 1951, **3—4**, 39.

Probleme de creaţie devenite actuale, 1955, **4**, 16.

RĂDULESCU M., Muzica filmelor de desen animat şi de păpuşi. 1954, **10**, 14.

* RODAN—KAHAN MARIANA şi COMIŞEL EMILIA. Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara. 1955, **9**, 9.

RUSU LIVIU, Unele aspecte ale creaţiei corale. 1955, **7—8**, 39.

SANTORO CLAUDIO, Aspecte ale muzicii braziliene. 1955, **6**, 17.

SARVAŞ A. ANTON, Arta interpretativă a lui George Enescu. 1955, **7—8**, 12.

SZEKELY A., Pentru grabnica lichidare a lipsurilor în activitatea Filarmonicilor de Stat. 1952, **7**, 36.

SPĂTARU D., Ne trebuie o critică şi o autocritică principială. 1954, **1**, 1.

SPĂTARU D., Puşkin şi opera clasică rusă. 1953, **1**, 22.

SPIREA A., Cu privire la unele aspecte ale operei lui Musorgski. 1951, **3—4**, 118.

SPIREA AL., In legătură cu unele probleme ale muzicii cu program. 1954, **11—12**, 7.

* TOMESCU V., Opereta „Lasaţi-mă să cînt" şi unele probleme ale operetei noastre, 1955. **1—2**, 27.

* TOMESCU V. şi TUDOR ANDREI, 11 ani de înflorire a artei noastre muzicale. 1955, **11**, 24.

TOPOR I., Radiodifuziunea în slujba muzicii romîneşti. 1954, **7—8**, 20.

TOTAN ION, Cîteva probleme în legătură cu creaţia de cîntece ostăşeşti. 1953, **2**, 27.

TUDOR A., Spre o nouă muzicologie romînească. 1954, **7—8**, 17.

TUDOR A., Stalin în cîntecele popoarelor. 1951, **2**, 8.

TUDOR ANDREI, Tradiţie şi actualitate. 1955, **12**, 11.

TUDOR ANDREI şi TOMESCU VASILE, 11 ani de înflorire a artei noastre muzicale. 1955, **11**, 24.

VANCEA Z., Contribuţii la studiul armoniei muzicii noastre populare. 1953, **4**, 12.

VANCEA ZENO. Despre noţiunea de dezvoltare în muzică. (Partea I-a). 1955, **3**, 6, (Partea II-a) 1955, **7—8**, 19.

VANCEA Z., Intonații populare romînești în muzica lui G. Enescu. 1954, **1**, 5.

VARGA OVIDIU, Să ne însușim principiul leninist al reflectării adevărului vieții în artă, 1955, **4**, 1.

VASILESCU I., Despre muzica de dans. 1954, **10**, 10.

VENCOV ȘTEFAN, George Enescu, prieten al Uniunii Sovietice, 1955, **5**, 30.

VESCAN M., Considerațiuni asupra activității Operei de Stat din București. 1952, **7**, 40.

VIERU A., Succesele muzicii noastre în urma însușirii principiilor Hotărîrii C.C. al P.C. (b) asupra operei „Marea prietenie“ de V. Muradeli. 1950. **1**, 10.

ZAHAROV V. G., Crește o artă nouă. 1952, **6**, 68.

ZIMVELIU G., Gîndirea artistică a lui A. A. Dargomîjski. 1951, **5**, 55.

V.

FIGURI MUZICALE

ARUTIUNIAN ALEXANDR, 1952, **6**, 66.

* BACH JOHANN SEBASTIAN, (Tudor Andrei) 1950, **1**, 74.

BARTÖK BELA (V. Cristian) 1951, **2**, 44.

* BARTOK BÉLA, (Zeno Vancea), 1955, **9**, 3.

* BARTŐK BÉLA, (Wanek Agatha) 1955, **10**, 47.

* BEETHOVEN (Socor Matei) 1952, **6**, 81.

BERLIOZ (Tudor A.) 1954, **1**, 30.

* CAUDELLA (Răsfoind memoriile lui... de Viorel Cosma), 1954, **11—12**, 28.

CEAIKOVSKI, (Pricope Eugen) 1953, **4**, 54.

COCIȘIU ILARION, (Moartea folcloristului ...) 1952, **8—9**, 173.

COSTINESCU EVANTIA, (Nella Dimitriu—Pascu), 1955, **7—8** 94.

* CUCU GHEORGHE (Riegler Dinu E.), 1952, **7**, 79.

DIMA GEORGE, (Brediceanu Tiberiu) 1955, **7—8**, 47.

DRĂGOI SABIN (La împlinirea a 60 de ani, de G. Breazul) 1954, **10**, 33.

DUNAEVSKI I., (Un eminent compozitor sovietic, de Gherase Dendrino), 1955, **7—8**, 55.

DUNAEVSKI I., (La moartea lui, Uniunea Compozitorilor din R.P.R.) 1955, **7—8**, 55.

* ENESCU GEORGE, (Andricu Mihail), 1955, **5**, 7.

* ENESCU GEORGE, (Brediceanu Tiberiu) 1955, **5**, 8.

* ENESCU GEORGE (Comitetul Organizației pentru Pace a muzicienilor din Marea Britanie). 1955, **5**, 5.

* ENESCU GEORGE, (Constantinescu Paul), 1955, **5**, 13.

* ENESCU GEORGE (Cuclin Dimitrie) 1955, **5**, 9.

* ENESCU GEORGE (Dumitrescu Ion) 1956, **5**, 14.

* ENESCU GEORGE (Drăgoi Sabin), 1955, **5**, 13.

* ENESCU GEORGE (Enacovici George), 1955, **5**, 34.

* ENESCU GEORGE, 1951, **5**, 14; 1955, **5**, 1; 1955, **5**, 54.

* ENESCU GEORGE, (Filip Vasile), 1955, **5**, 16.

* ENESCU GEORGE (Golestan Stan), 1955, **5**, 17.

* ENESCU GEORGE (Haciaturian Aram), 1955, **5**, 5.

* ENESCU GEORGE (Jora Mihail), 1955, **5**, 17.

* ENESCU GEORGE (Kodályi Zoltan), 1955, **5**, 5.

* ENESCU GEORGE (Kuby Percivale), 1955, **5**, 6.

* ENESCU GEORGE (Long Margueritte), 1955, **5**, 6.

* ENESCU GEORGE (Mendelsohn Alfred), 1955, **5**, 18.

ENESCU GEORGE (Muradeli V.), 1955, **7**, 8.

* ENESCU GEORGE, (Musicescu Florica), 1955, **5**, 19.

* ENESCU GEORGE (Săvulescu Traian), 1955, **5**, 19.

* ENESCU GEORGE (Sarvaș Anton A.) 1955, **7—8**, 12.

* ENESCU GEORGE, (Cum l-am cunoscut pe... de Stroescu Constantin) 1955. **9**, 24.

* ENESCU GEORGE (Vancea Zeno), 1955, **5**, 22.

* ENESCU GEORGE, (Vasilescu Ion), 1955. **5**, 21.

* ENESCU GEORGE (Vencov Ștefan), 1955, **5**, 30.

* ENESCU GEORGE, (Vladigherov Pancio), 1955, **5**, 7.

* ENESCU GEORGE, (Willer Iosif), 1955, **5**, 48.

* ERKEL (Cosma Viorel și Lakatos St.) 1953, **2**, 54.

FILIMON NICOLAE, (Primul nostru critic muzical... de V. Cosma) 1951, **5**, 67.

GLIER R. M., (Compozitorul ...) 1954, **9**, 8.

GLIER R. M., (Un eminent reprezentant al muzicii sovietice) 1954, **10**, 41.

GLINKA M. I., părintele muzicii ruse de A. Hofman, 1951, **2**, 40.

* GLINKA (J. V. Pandelescu), 1954, **6**, 35.

KABALEVSKI D., (Artist al poporului din R.S.F.S.R.) 1954, **9**, 19.

* KIRIAC D. G., (I. Chirescu, V. Popovici și G. Breazul) 1952, **8—9**, 91.

* KIRIAC D. G., (I. Chirescu, V. Popovici și G. Breazul) 1951, **5**, 59.

* KODALY ZOLTAN, (Sandor A.) 1952, **8—9**, 140.

MAKAROV VALENTIN, (In amintirea lui ...) 1952, **8—9**, 172.

MARTINOV I., (Un oaspete de seamă în mijlocul nostru ... de A. Tudor) 1951, **3—4**, 27.

MIASKOVSKI NIKOLAI (Hoffman Alfred) 1955, **10**, 19.

MIASKOVSKI NIKOLAI, (Moartea lui ...) 1950, **1**, 80.

MIHAIL MARIUS, (Florentin Delmar) 1955, **7—8**, 62.

MUSICESCU GAVRIIL, (M. A. Musicescu) 1953, **4**, 40.

* MUSORGSKI MODEST, (1955, **1—2**, 83.

NOTTARA C. C., (O pierdere dureroasă ...) 1951, **3—4**, 171.

* OTTESCU ION NONA, (Alfred Alessandrescu) 1955, **4**, 26.

PANN ANTON, (O manifestare de prețuire a moștenirii noastre muzicale, de Al. C.) 1955, **3**, 34.

* PORUMBESCU CIPRIAN, 1951, **3—4**, 109.

* PORUMBESCU CIPRIAN (Atanasiu Sandu), 1955, **1—2**, 82.

* PORUMBESCU CIPRIAN, (V. T.) 1953, **2**, 71.

* PORUMBESCU CIPRIAN, (Drăgoi Sabin) 1953, **4**, 8.

PROKOFIEV SERGHEI SERGHEIEVICI (Zeno Vancea) 1954, **9**, 11.

PROKOFIEV SERGHEI, (O. Varga) 1953, **1**, 47.

* RAHMANINOV SERGHEI, (Alfred Hoffman) 1953, **1**, 45.

RIMSKI KORSAKOV, (A. B.) 1953, **2**, 71.

ROGALSKI THEODOR, 1954, **2**, 28.

ROGALSKI THEODOR, (In amintirea unui eminent muzician romîn ...) 1954, **1—2**, 43.

* SCHUBERT (Spătaru Dan) 1953, **4**, 58.

SIEN-SIN-HAI, (Un inițiator al muzicii democrate, de A. Boldur) 1951, **2**, 73.

SOLOVIOV-SEDOI, VASILII PAVLOVICI, 1952, **6**, 62.

* VIDU ION, (Viorel Cosma), 1954, **5**, 21.

VIDU ION, (Un mare artist democrat patriot ... de E. Pricope) 1953, **1**, 42.

ZAHAROV-VLADIMIR GRIGORIEVICI, 1952, **6**, 59.

VI.

FOLCLOR

* BREAZUL G., Studiul științific al creației populare, sarcină de frunte a muzicologiei noastre. 1954, **3**, 3.

BUICLIU N., Pentru o justă atitudine față de folclor. 1952, **7**, 25.

* CHIRIAC M., O nouă formă de manifestare a muzicii populare: orchestra populară. 1950, **1**, 40.

* COMIȘEL EMILIA, O culegere din folclorul ciangăilor, 1955, **4**, 43.

COSMA V., Béla Bartók și creația populară romînească. 1953, **1**, 40.

COSMA V.: Cîntecul popular în creaţia lui Ciprian Porumbescu, 1953, 3, 52.

COSMA V., Ion Vidu folclorist, 1954, 5, 21.

DAMIAN V., Creaţia populară oglindă vie a luptei poporului pentru o viaţă mai bună. 1954, 10, 3.

* DRĂGOI S., Cîntecul popular al operei lui George Enescu. 1955, 5, 13.

DRĂGOI S., Cinci ani de activitate a Institutului de Folclor. 1954, 6, 5.

DRĂGOI S., Noua creaţie populară. 1951, 2, 15.

M. S., Consfătuirea folcloriştilor din ţara noastră. 1954, 2, 34.

O însemnată cercetare de folclor. 1954, 3, 22.

POP DARIU, Dansul „Someşana" 1954, 2, 30.

PRICHICI C. G., Figuri de eroi în cîntecul nostru popular, — Pintea Viteazul. 1953, 4, 34.

PRICHICI C. G., Ţambalul. 1952, 8—9, 130.

PROCA V., Dansurile populare în R.P.R. 1952, 8—9 57.

* SĂNDULESCU M., Din folclorul nostru. 1953, 4, 72.

STĂNCULEANU L., Cîntecele din ilegalitate. 1951. 3—4, 16.

* STOIANOV-IVANOV STOIAN, Cîntecul popular în viaţa compozitorilor bulgari. 1955, 6, 28.

SULIŢEANU Z., Viaţa cîntecului popular în comuna Ieud, 1952, 8—9, 44.

TIBERIU ALEXANDRU, O muzică milenară — concertele orchestrei de muzică naţională chineză. 1955, 7—8, 77.

* VANCEA ZENO, Intonaţii populare romîneşti în muzica lui George Enescu, 1954, 1, 5.

VANCEA Z., Rolul muzicii populare în creaţia lui Béla Bartók. 1951, 3—4, 126.

* VYSLOUZIL JIRI, Cîntecul popular în viaţa şi opera lui Leos Janacek, 1955, 9, 29.

ZAMFIR C., Contribuţii la cunoaşterea instrumentelor populare — cobza. 1953, 2, 49.

VII.

ÎNVĂŢĂMÎNT, (ACTIVITATE, PROBLEME, PRODUCŢII)

BREAZUL GEORGE şi ION D. CHIRESCU, Activitatea ştiinţifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" pe anul 1953/54. 1954, 1—2, 51.

BUSUIOCEANU L., Despre materialul didactic instrumental pentru instruirea muzicală a maselor. 1954, 2, 29.

CARUSSO S., Constatări şi sugestii ale unei absolvente. 1953, 4, 29.

Cenaclele Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, 1954, 1—2, 50.

* CHIRESCU I. D. şi GEORGE BREAZUL, Activitatea ştiinţifică a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" pe anul 1953/54. 1954, 1—2, 51.

COLECTIVUL ŞCOLII ARTEI POPULARE DIN ORAŞUL STALIN, Despre unele probleme ale învăţămîntului artistic popular. 1954, 1, 15.

COSMA VIOREL, Pe marginea producţiilor de fine de an ale şcolii de muzică din Bucureşti. 1955, 7—8, 90.

COZMEI M., Cenaclul Conservatorului „Ciprian Porumbescu". 1954, 5, 43.

Cronica concertelor-lecţie. 1954, 6, 41.

DRIMBA O., Pe marginea planului de învăţămînt muzical. 1953, 4, 28.

DUMITRU SANDU, Producţia clasei de operă de la Conservatorul „G. Dima" din Cluj. 1955, 7—8, 90.

EFTIMESCU FLORIN, Pe marginea producţiilor conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, 1952, 7, 90.

GHIRCOIAŞIU R., Din activitatea Conservatorului „G. Dima" din Cluj. 1952, 8—9, 166.

J. V. P., Concert de lieduri şi arii de operă dat de profesori şi studenţi ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", 1954, 6, 39.

J. V. P., Producţia-spectacol a clasei de operă. 1954, 7—8, 87.

J. V. P., Tinere talente promovate de Şcoala medie de muzică. 1954, 7—8, 87.

KLEPPER L., Unele probleme ale învăţămîntului muzical. 1951, 3—4, 91.

MERIŞESCU G., Din activitatea Conservatorului „G. Dima" din Cluj. 1955, 4, 34.

OLAH TIBERIU, Tinere talente clujene pe scenele de concert din Capitală. 1955, 6, 44.

O şedinţă de analiză a muncii la Conservator. 1953, 2, 68.

PALADI R., Mai multă grijă pentru pregătirea viitorilor compozitori. 1953, 3, 49.

PANDELESCU J. V., Producţiile de sfîrşit de an ale claselor de dirijat orchestra şi cor de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". 1955, 7—8, 89.

Pentru o largă dezbatere a problemelor învăţămîntului muzical. 1953, 2, 36.

Producţia de sfîrşit de an a Conservatorului. 1953, 2, 70.

STANCU D. D., Să dăm importanţa cuvenită învăţămîntului muzical din şcolile de cultură naţională. 1954, 4, 13.

THEODORESCU AL., Din activitatea catedrei de muzică de cameră de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". 1955, 7—8, 88.

TOMESCU V., Producţia clasei de cor şi dirijat coral a Conservatorului „Ciprian Porumbescu". 1954, 6, 40.

VIII.

ISTORIA MUZICII

BALEA I., Un concert de muzică veche romînească. 1951, 5, 84.

COSMA V., Contribuţii la studiul Operei lui Ciprian Porumbescu. 1951, 3—4, 109.

COSMA VIOREL, Pentru o vie activitate muzeografică în instituţiile noastre culturale. 1954, 1—2, 55.

C. V., O scrisoare inedită a lui Beethoven. 1951, 5, 88.

COSMA V., Prima colecţie de cîntece socialiste apărută în ţara noastră „Glasul Dezmoşteniţilor". 1952, 8—9, 88.

COSMA VIOREL, Răsfoind memoriile lui Caudella, 1954, 11—12, 28.

GHECIU D., Opera lui Verdi expresie a luptei poporului italian pentru libertate. 1951, 3—4, 122.

LAKATOŞ ŞT., Expoziţia de arhivistică muzicală. 1951, 5, 78.

LAKATOŞ ŞT., Legături muzicale romîno-ruse în trecut. 1951, 2, 29.

LAKATOŞ ŞT. O cantată necunoscută a lui Erkel descoperită la Tg. Mureş. 1953, 3, 57.

LAKATOŞ ŞT., O scrisoare necunoscută a compozitorului maghiar Ferenc Erkel, 1954, 2, 32.

LAKATOŞ ŞT., Pe marginea unor scrisori ale lui Béla Bartók. 1954, 10, 39.

LAKATOŞ ŞT., Vechi tipărituri muzicale la Cluj. 1954, 11—12, 36.

Mai multă răspundere în publicarea materialelor de istoria muzicii. 1953, 1, 34.

Mărturii privitoare la relaţiile muzicale romîno-ruse. 1954, 9, 20.

MUSICESCU N. A., Inceputurile concertelor simfonice la Bucureşti. 1954, 1, 27.

NEGREANU D., Reorganizarea Filarmonicii de Stat din Bucureşti. 1954, 2, 25.

O scrisoare inedită a lui Eduard Wachmann. 1954, 6, 30.

Prima scriere a lui Bartók în limba romînă. 1955, 9, 23.

Relaţii muzicale romîno-italiene. 1954, 5, 31.

RIEGLER DINU E., Beethoven şi editorii. 1953, 4, 31.

SAVA STELA, Cu privire la introducerea muzicii corale armonice în Mănăstirea Mihai Vodă din Bucureşti. 1954, **4**, 18.

SAVA STELA, Mărturii privitoare la relaţiile muzicale romîno-ruse. 1954, **9**, 20.

SPIREA A., Cu privire la unele aspecte ale operei lui Musorgski. 1951, **3—4**, 118.

ŞT. S., O scrisoare inedită a lui Ciprian Porumbescu, 1954, **4**, 21.

TUDOR A., Privire asupra începuturilor teatrului liric în Ţările Romîneşti. 1953, **1**, 35.

WILLER IOSIF, Amintiri despre George Enescu. 1955, **5**, 48.

IX.

LUCRARI MUZICALE DE PESTE HOTARE

ARBORE ION, O cucerire a muzicii sovietice: Cantata Patriei de Al. Arutiunian, 1950, **1**, 60.

GROŞEVA E., Noile opere muzicale sovietice. 1950, **1**. 56.

HACIATURIAN A., Simfonia a X-a de D. Şostakovici. 1954, **4**, 22.

MENDELSOHN A., „Cîntarea pădurilor" de D. Şostakovici. 1951, **3—4**, 56.

PANDELESCU J. V., Cantata „Pe voi vă chem oameni" de compozitorul C. Jiri Pauer. 1953, **3**, 69.

SABININA N., „Război şi pace" de Prokofiev, 1954, **3**, 24.

SYCHRA Dr. ANTONIN, „Construind patria întăreşti pacea". 1951, **3—4**, 55.

X.

MIŞCAREA MUZICALĂ DE AMATORI

BRÎNCUŞ P., Despre munca echipelor artistice de amatori. 1952, **8—9**, 123.

CRISTIAN V., O strălucită mărturie a avîntului artei noastre populare. 1951, **5**, 26.

DINU V., Inflorirea artei muzicale de amatori din R.P.R. 1953, **2**, 19.

FILARET BARBU, Al treilea concurs pe ţară al căminelor culturale. 1954, **7—8**, 39.

* FLOREA I. şi C. RĂDULESCU, Casa Centrală a Creaţiei Populare şi îndrumarea activităţii muzicale de amatori, 1954, **4**, 1.

J. V. P., Pe marginea realizărilor Ansamblului artistic U.T.M. 1952, **8—9**, 127.

MARKOVNIKOFF B., Activitatea artistică de amatori în cadrul căminelor culturale. 1952, **8—9**, 118.

MUGUR MARDAN, Ansamblul de Cîntece şi Dansuri al C.C. al Sind. Muncit. C.F.R. 1954, **7—8**, 70.

PANDELESCU J. V., Din activitatea Casei de Cultură a Sindicatelor din Capitală. 1955, **11**, 42.

* RĂDULESCU C. şi I. FLOREA, Casa Centrală a Creaţiei Populare şi îndrumarea activităţii muzicale de amatori. 1954, **4**, 1.

ROMAŞCANU C., Concertele echipelor de amatori din Capitală şi unele învăţăminte. 1955, **9**, 46.

ROMAŞCANU C., Spectacolul Ansamblului de Cîntece şi Dansuri al Direcţiei Generale a Rezervelor de Muncă. 1954, **7—8**, 86.

SĂNDULESCU M., Al III-lea Concurs al echipelor artistice de amatori ale Sindicatelor, 1953, **2**, 25.

V. F., Un ansamblu artistic al oamenilor muncii de naţionalitate sîrbă. 1955, **4**, 35.

VICOS, Cîteva sfaturi pentru corurile muncitoreşti. 1951, **3—4**, 106.

XI.

MUZICOLOGIA DE PESTE HOTARE

APOSTOLOV P., Problemele elementului poetic în simfonia sovietică. 1955, **3**, 30.

CHELDIŞ I., Să studiem aprofundat moştenirea, 1954, **1**, 11 ; 1954, **2**, 12.

DANILEVICI L., Despre măiestria orchestraţiei. 1954, **7—8**, 73.

* Despre situaţia şi sarcinile muzicii simfonice sovietice. 1955, **4**, 14.

GLIER R. M., Despre profesia de compozitor şi educaţia tineretului. 1954, **9**, 8.

GORODINSKI V., Jazzul şi decadenţa culturii americane. 1951, **2**, 32.

HACIATURIAN A., Adevărul despre muzica sovietică şi despre compozitorul sovietic. 1954, **5**, 28.

HACIATURIAN A., Cum înţeleg eu caracterul popular în muzică. 1952, **7**, 44.

HRENNIKOV TIHON, Despre actuala situaţie şi sarcinile criticii muzicale. 1950, **1**, 22.

HRENNIKOV T., Despre opera sovietică. 1952, **6**, 73.

HUBOV G., Sarcinile dezvoltării muzicii sovietice. 1953, **1**, 9.

IARUSTOVSKI B., Despre imaginea muzicală. 1953, **3**, 44 ; 1953, **4**, 18.

IARUSTOVSKI B., Munca clasicilor asupra scenariilor de operă. 1952, **8—9**, 74.

In întîmpinarea Congresului Uniunii Compozitorilor Sovietici. 1955, **9**, 27.

KABALEVSKI D., Despre măiestrie. 1952, **7**, 48.

KABALEVSKI D., Dramaturgia operei clasice ruse. 1953, **2**, 37.

* KODALY ZOLTAN, Muzica populară şi muzica cultă. 1955, **4**, 22.

KREMLEV I., Unele principii de interpretare ale şcolii muzicale sovietice. 1955, **7—8**, 49.

KUHARSKI V., Opera istorică sovietică, 1954, **6**, 31.

NESTIEV I., Despre expresivitatea imaginii muzicale. 1952, **8—9**, 66.

Plenara a VI-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici. 1953, **1**, 9.

Probleme de creaţie devenite actuale. 1955, **4**, 16.

Problemele elementului poetic în simfonia sovietică. (partea II-a) 1955, **4**, 19.

SANTORO CLAUDIO, Aspecte ale muzicii braziliene. 1955, **6**, 17.

SKREBKOV S., Despre tehnica componistică. 1952, **8—9**, 81.

ŞOSTAKOVICI DMITRI, De vorbă cu tinerii compozitori. 1955, **10**, 13.

Spre noi succese ale simfonismului sovietic, 1955, **1—2**, 37.

Spre un nou avînt al artei muzicale sovietice, 1955, **12**, 24.

TARAKANOV M., Problema conflictului în muzica simfonică. 1954, **10**, 28.

VANSLOV V. V., Despre reflectarea realităţii în muzică. 1951, **3—4**, 74.

VASINA-GROSSMAN V., Tipicul în cîntecele lui Musorgski. 1954, **4**, 24.

VYSLOUZIL JIRI, Cîntecul popular în viaţa şi opera lui Leos Janacek. 1955, **9**, 29.

(Continuare în numerele viitoare).

CUPRINSUL

Pag.

Răspunderi de seamă ale creatorilor și muzicologilor noștri . * * * 3

Interviul acordat de compozitorul Ion Dumitrescu unui redactor muzical al Radiodifuziunii . . . . * * * 14

Problema conținutului și a formei în creația școlilor muzicale naționale . . . . Zeno Vancea 19

Vizita grupului de compozitori și muzicologi romîni în U.R.S.S. * * * 29

Știri noi despre relațiile muzicale romîno-rus . . . . . . *Prof. George Breazul* 34

CREAŢIA MUZICALA

Pe marginea corurilor lui Gheorghe Dumitrescu . . . . . *N. Parocescu* 43

DE PESTE HOTARE

A murit Arthur Honegger . . . . *Leon Klepper* 48

Jean Sibelius, rapsod al poporului finlandez . . . . *Alfred Alessandrescu* 50

Tema istorică și limbajul muzical actual în muzica maghiară nouă . . . . *Szöllösy Andras* 53
— *articol scris special pentru revista „Muzica"*

Activitatea folcloristică în R. P. Polonă . . . . *Jadwiga și Marian Sobiesky* 55
— *articol scris special pentru revista „Muzica"*

VIAŢA MUZICALA

Manifestări în cinstea celui de-al doilea Congres al P.M.R.

Două concerte simfonice festive . . . . *Radu Negreanu* 59

Concert-spectacol . . . . *J. V. P.* 60

Emisiuni muzicale . . . . *A. B.* 61

Maeștrii emeriți în viața de concert . . . . *J. V. Pandelescu* 62

O primă audiție romînească . . . . *R. Gheciu* 63

Pe marginea producțiilor conservatorului „Ciprian Porumbescu" *Doru Popovici* 64

OASPEŢI DE PESTE HOTARE

Festival Sibelius dirijat de T. Hannikainen . . . . *M. Rădulescu* 66

Concertul dirijat de George Singer . . . . *Critic* 67

Concertele dirijate de Allan Bush . . . . *Cronicar* 69

Recitalul violonistului Banyak Kalman . . . . *Mihai Constantinescu* 70

Concertele artiştilor polonezi	*Ada Brumaru*	71
Manifestările oaspeţilor iranieni	*Radu Drăgan*	72
Concertele „Cvartetului A. P. Borodin"	*Ada Brumaru*	73
Manifestările violonistului André Gertler	*M. R.*	74

ARTIŞTII NOŞTRI PESTE HOTARE

Scurte note de călătorie	*Radu Aldulescu*	75
Presa sovietică despre manifestările artiştilor Y. Mărculescu, N. Herlea, V. Teodorian şi R. Aldulescu	* * *	77
Violonistul Mihai Constantinescu în U.R.S.S.	* * *	78
Artiştii romîni în R. P. Chineză	* * *	78
Cîntăreţii romîni în Republica Cehoslovacă	* * *	79
Un ziar italian despre compozitorii romîni contemporani	* * *	79

NOTE ŞI RECENZII

Activitatea de tipărituri muzicale din 1955	*Ioan Totan*	81
„200 cîntece şi doine"	*A. Vicol*	82
Sovetskaia Muzîka nr. 10 şi 11/1955	* * *	85
Index bibliografic al revistei „Muzica" şi al suplimentelor pe anii 1950—1955		86

SUPLIMENT

LUCRĂRI CORALE POLIFONICE

Culegere de coruri ale compozitorilor romîni, închinate memoriei lui Ion Vidu (n. 1863 — m. 1931) înaintaş de frunte al muzicii corale romîneşti, cu ocazia împlinirii a 25 ani de la moartea sa.

(100 pagini — lei 15)

SUPLIMENTUL MUZICAL Nr. 1—2

LUCRĂRI CORALE POLIFONICE

ARE URMĂTORUL CUPRINS:

Liviu Comes
Baladă

Max Eisikovits
Horă de băieţi
Versuri: Tudor Arghezi

Jodál Gábor
Taligák dalolnak
Versuri: Horváth István

Liviu Rusu
Cinci cîntece de dragoste:
(Unde se aduce vorbă despre cuc)
Cînd aş şti cînta
Poruncit-a mîndra mea
Cîntă cucu pe pădure
Cucule, cu pene scumpe
Cine iubeşte şi spune

Sigismund Toduţa
Nuntă ţărănească
Versuri: George Coşbuc

Zeno Vancea
Imagini bănăţene
(Pe melodii şi versuri populare din culegerea S. Drăgoi „122 cîntece din Valea Almajului")

Anatol Vieru
Nu ştiu luna-i luminoasă
Versuri populare culese de M. Eminescu

Foaie verde trei gutui
Versuri populare culese de I. S. Bibicescu

Pe deasupra casei mele
Versuri populare culese de M. Eminescu

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Telefon: 1.33.61

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VI MARTIE Nr. 3/1956

~~3~~3330

SUMARUL

Pag.
Un fapt însemnat în viaţa Uniunii Compozitorilor din R. P. R. — Şedinţa Comitetului lărgit din 15 martie 1956 — . . . * * * 3
Hotărîrea Comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor . . . * * * 3
Planul de muncă al Uniunii Compozitorilor . . . . * * * 4
Planul de creaţie şi activitate al Uniunii Compozitorilor în lumina documentelor celui de-al doilea Congres al P.M.R. * * * 6
Al doilea congres unional al compozitorilor sovietici . . . . * * * 21
O lună petrecută în Republica Cehoslovacă . . . . *Sabin Drăgoi* 22
Acordarea unor distincţii de merit . . . . * * * 26
Cîteva cuvinte despre frămîntările muzicienilor japonezi şi despre muzica romînească . . . . *Saburo Sonobe* 27
— Articol scris special pentru revista „Muzica" —
Stan Golestan . . . . *Comitetul Uniunii Compozitorilor din R.P.R.* 31

CREAŢIA MUZICALĂ

Insemnări la „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu . *Anatol Vieru* 32

VIAŢA MUZICALĂ

Sonate romîneşti în interpretarea pianistei Irina Lăzărescu . . *Leon Klepper* 40
Prima audiţie a Missei în si minor de Bach . . . . *Aurel Stroe* 42
Concertul simfonic dirijat de A. Margaritov . . . . *Mihai Rădulescu* 43
Concert de muzică de cameră consacrat lui Debussy . . . . *S. Tr.* 43
Arta interpretativă a lui A. F. Krivcenia . . . . *Al. Colfescu* 45
Note din viaţa muzicală a oraşelor Cluj, Iaşi şi Tg. Mureş . . *Şt. Lacatoş, Herman Vasile, Sorin Vînătoru, Paul Mihail, Hubesz Walter* 46

RECENZIE

„Sovetskaia Muzîka" nr. 12/1955 . . . . * * * 48

SUPLIMENT

LUCRARI CORALE POLIFONICE

(100 pagini lei 15)

Un fapt însemnat în viața Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

Ședința Comitetului lărgit din 15 martie 1956

In scopul orientării eforturilor creatoare și științifice ale membrilor Uniunii Compozitorilor din R. P. R. pe drumul trasat de documentele celui de-al II-lea Congres al P. M. R., conducerea Uniunii Compozitorilor a organizat joi, 15 martie a. c. o ședință a Comitetului lărgit al Uniunii, la care au participat invitați din partea Ministerului Culturii, Radiodifuziunii, membri ai filialelor Uniunii din Timișoara, Cluj și Iași.

Compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, a deschis ședința printr-un cuvînt omagial cu prilejul bicentenarului W. A. Mozart, scoțînd în evidență măreața personalitate a acestui muzician, relevînd aspecte ale eforturilor cu care Uniunea Compozitorilor din R. P. R. cinstește memoria sa.

Au fost ascultate referatele despre „Planul de creație și activitate al Uniunii Compozitorilor din R. P. R. în lumina documentelor celui de-al II-lea Congres al P. M. R." (textul se publică mai jos) ținut de compozitorul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii și referatul despre "Școala națională de compoziție în cadrul realismului socialist", ținut de compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor.

In expunerea sa, primul secretar al Uniunii a arătat cu o amplă documentare, că școala noastră națională de compoziție se întemeiază pe cele mai pozitive cuceriri ale tradiției, fie că e vorba de filonul muzicii populare pe care s-a dezvoltat aceasta, fie că e vorba de cel al muzicii profesionale. Ca și istoria altor școli muzicale naționale, muzica noastră s-a dezvoltat în lupta continuă dintre tendințele conservatoare, cosmopolite, pe de o parte, și tendințele creatoare, înaintate, reprezentate printr-o galerie de figuri luminoase, mergînd de la lăutarii noștri vestiți, de la întemeietorii unor genuri de muzică profesională din secolul trecut, pînă la marele George Enescu și la generațiile de compozitori vîrstnici sau tineri de azi, care au ridicat pe o treaptă superioară muzica noastră, sprijinindu-se pe temeiurile muzicii populare, căutînd să înfățișeze în opera lor sufletul poporului.

Astăzi, școala noastră națională se dezvoltă în condiții noi, caracterizate prin orientarea conștientă a creatorilor pe drumul indicat de metoda realismului socialist. O dată cu consolidarea tot mai puternică a principiilor artei înaintate, legate de popor, de mersul acestuia spre socialism, muzicienii noștri înțeleg tot mai adînc esența artei naționale cu adevărat avansată, străină de șovinism, de etnografismul exterior, de cosmopolitismul despersonalizator, de disprețul față de cultura altor popoare, de experimentele formale, de căutarea extravaganțelor care ascund sărăcia de inspirație, care arată lipsa adevăratei măiestrii.

Compozitorii noștri acordă noțiunii de patriotism, de caracter național, un înțeles înalt, corespunzînd aspirațiilor și luptei poporului nostru. Sprijinindu-se pe moștenirea clasică universală și romînească, compozitorii din patria noastră tind să realizeze lucrări în care conținutul nou să fie exprimat printr-o formă corespunzătoare, rezultat al dezvoltării îndrăznețe, originale, de către creatori, a trăsăturilor expresive ale muzicii noastre populare. Ei au datoria de a-și pune neîncetat întregul talent și măiestrie în slujba ridicării pe o treaptă și mai înaltă a muzicii noastre, în slujba angrenării ei pe un plan larg, universal.

Exemplul marilor reprezentanți ai muzicilor naționale arată că adevărata personalitate se poate cîștiga numai prin strădanii permanente de a duce mai departe cuceririle înaintașilor, de a îndepărta orice urmă de epigonism și închistare, de a îndepărta din gîndire și creație manifestările dogmatismului și liberalismului.

Iată de ce — a subliniat primul secretar al Uniunii, compozitorul Ion Dumitrescu — învățătura despre înfățișarea conținutului vieții de azi a poporului într-o formă națională evoluată, în care graiul muzical al poporului să fie larg dezvoltat pînă la culmile exigențelor contemporane, constituie principiul de bază al școlii noastre de compoziție.

In încheiere s-au purtat vii discuții, prelungite pînă seara tîrziu, care au îmbogățit și întărit concluziile cuprinse în ambele referate. De asemenea, s-au făcut propuneri pe marginea „Planului de muncă al Uniunii Compozitorilor", căruia i s-a dat citire de către compozitorul Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii (textul se publică mai jos). Asistența a aprobat în unanimitate o moțiune (textul se publică mai jos) în care se arată deplinul acord cu conținutul ambelor referate, precum și hotărîrea de a duce la îndeplinire sarcinile cuprinse în planul de creație și activitate al Uniunii, îmbogățit în cadrul discuțiilor colective.

Hotărîrea Comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor

Comitetul lărgit al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. întrunit în ședința plenară joi 15 martie 1956, ascultînd și luînd în dezbatere rapoartele secretarilor Uniunii Compozitorilor, intitulate : „Planul de muncă al Uniunii Compozitorilor în lumina documentelor Congresului al II-lea al P.M.R.", „Școala națională de compoziție în cadrul realismului socialist"

Se declară de acord cu conținutul lor și își însușește propunerile și ideile cuprinse în aceste referate. De asemenea, se angajează să aducă la îndeplinire planul de muncă al Uniunii (cu amendamentele și îmbogățirile rezultate din discuții și întrunind asentimentul majorității).

Comitetul lărgit este conștient de însemnătatea sarcinilor trasate creatorilor și oamenilor de știință în Congresul al II-lea al partidului, de valoarea lor pentru dezvoltarea muzicii în R.P.R., și consideră ca o obligație de onoare traducerea lor în viață.

In același timp face un apel către compozitorii și muzicologii care s-au alăturat mai puțin muncii şi ţelurilor Uniunii Compozitorilor, să se alăture efortului colectiv şi muncii organizate în cadrul sectoarelor respective de activitate ale Uniunii, contribuind cu sinceritate şi perseverenţă la dezbaterea tuturor problemelor creaţiei, criticii şi muzicologiei, în spirit partinic, critic şi autocritic.

Comitetul lărgit al Uniunii Compozitorilor confirmă existenţa şi activitatea efectivă a următorului birou de conducere al Uniunii Compozitorilor, izvorît din restructurarea pe secţii a Uniunii, înfăptuită în iulie 1954, birou însărcinat să vegheze la îndeplinirea sarcinilor noi pe viitor: Mihail Andricu, vicepreşedinte, Sabin Drăgoi, vicepreşedinte, Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor, Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, Ludovic Feldmann, secretar al Secţiei simfonice şi de muzică de cameră, Ion Vasilescu, secretar al Secţiei de cîntece de masă şi muzică de dans, Zeno Vancea, secretar al Secţiei de critică şi muzicologie.

Pentru întărirea muncii de conducere a Uniunii Compozitorilor, Comitetul va invita la toate şedinţele sale în calitate de consultanţi pe directorii administrativi ai Uniunii Compozitorilor şi Fondului Muzical, pe şeful Biroului de drepturi de autor şi şeful Serviciului de Cadre.

Pentru întărirea sectorului de cîntece de masă va fi cooptat în Biroul Secţiei de muzică de mase şi de dans maestrul Ion Chirescu.

Comitetul lărgit încredinţează Secretariatului sarcina de a pregăti Conferinţa pe ţară a compozitorilor şi muzicologilor din R.P.R. fixînd ca dată aproximativă luna noiembrie 1956.

Referatul „Şcoala naţională în cadrul realismului socialist", ţinut de tovarăşul Ion Dumitrescu, va constitui punctul de plecare pentru alcătuirea unui studiu amplu care va fi publicat ulterior.

Referatul „Planul de muncă al Uniunii Compozitorilor în lumina documentelor Congresului al II-lea al P.M.R.", ţinut de tov. Alfred Mendelsohn, va fi publicat integral în revista „Muzica".

De asemenea vor fi publicate în revista „Muzica" planul de muncă aprobat de Comitet, precum şi prezenta hotărîre.

Comitetul lărgit deleagă secretariatul să studieze situaţia şi să elaboreze un plan concret de reorganizare a „Fondului Muzical" precum şi de îmbunătăţire a muncii administrative a Uniunii Compozitorilor.

Planul de muncă al Uniunii Compozitorilor

Comitetul lărgit al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. întrunit în şedinţă plenară joi 15 martie 1956, îşi însuşeşte sarcinile trasate de cel de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn creatorilor de artă, angajîndu-se să traducă în fapt indicaţiile cuprinse în documentele Congresului, conştient fiind că progresul muzicii şi în general înflorirea artei noastre naţională în formă şi socialistă în conţinut, sînt indisolubil legate de lupta poporului nostru sub conducerea partidului, pentru pace, pentru consolidarea regimului de democraţie populară, pentru bunăstare şi pentru desfiinţarea definitivă a exploatării omului de către om.

In străduinţa de a continua şi de a desăvîrşi realizările compozitorilor şi muzicologilor noştri, de a combate lipsurile existente, de a ne uni eforturile pentru a înfăptui indicaţiile celui de al II-lea Congres al P.M.R., Comitetul lărgit al Uniunii Compozitorilor stabileşte pentru anul 1956, următorul plan de muncă:

Obiectivele generale ale planului de creaţie şi activitate al Uniunii Compozitorilor în lumina documentelor celui de-al II-lea Congres al P.M.R., sînt:

SARCINI GENERALE ALE COMITETULUI

a) In privinţa creaţiei:

1. Genul simfonic: susţinerea creării de lucrări mari simfonice, simfonii cu program, simfonii, poeme simfonice, suite programatice, uverturi, piese simfonice de caracter, concerte instrumentale.

Lupta pentru conţinutul socialist şi forma naţională, dezvoltarea muzicii populare în forme mari ale muzicii culte, cu cele mai înalte mijloace de măiestrie.

2. Genul vocal-simfonic: strădania deosebită pentru dezvoltarea acestui gen rămas în urmă sau legat prea puţin de teme ale actualităţii.

Dezvoltarea formelor mari vocal-simfonice, cantate, oratorii.

Dezvoltarea genului de operă şi balet, acţiunea energică pentru reprezentarea în condiţii optime a operelor înscrise în repertoriu, acţiunea pentru promovarea creaţiei de operă şi balet încă neplanificată pentru a fi reprezentată, acţiunea pentru reconsiderarea unor creaţii de operă şi balet mai vechi ale compozitorilor noştri, care trebuiesc înscrise în repertoriul permanent al Teatrelor de operă şi balet.

3. Susţinerea dezvoltării genului de cameră. Crearea de cvartete şi lucrări pentru formaţii de cameră diferite, coarde şi suflători.

Dezvoltarea genului de cameră pentru instrumente solo sau acompaniate.

Dezvoltarea creaţiei de cîntece (lieduri) pe texte ale scriitorilor contemporani şi tratînd teme actuale.

4. Genul de mase: O campanie susţinută pentru permanentizarea creaţiei de cîntece de masă.

Lupta pentru lărgirea tematicii.

Lupta pentru ridicarea nivelului şi a originalităţii în cîntecul de masă revoluţionar.

Lupta pentru difuzarea cît mai largă și eficientă a cîntecului de masă.

Preocuparea pentru prelucrări din ce în ce mai măiestrite și mai originale pe teme din folclorul nostru și al minorităților naționale.

Crearea de cîntece de masă cu subiecte inspirate din internaționalismul proletar.

Dezvoltarea muzicii distractive și de dans și îndreptarea ei pe o cale sănătoasă.

Stimularea creației de operete cu subiecte contemporane din viața noastră.

Angrenarea în munca de creație a tuturor compozitorilor din țară prin ajutorul filialelor și cenaclelor.

Mobilizarea tineretului și sprijinirea lui activă pentru desăvîrșirea măiestriei și crearea de opere valabile.

Uniunea înscrie în planul său tematic, pentru a fi tratate în genurile de muzică expuse mai sus și în colaborare cu Ministerul Culturii, comenzi în legătură cu trei mari aniversări ce vor avea loc în 1957 : aniversarea a 50 ani de la răscoala din 1907, aniversarea a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și aniversarea a 10 ani de la instaurarea Republicii.

Alte teme pe care le propunem pentru tratarea în genurile de mai sus sînt : despre eroii de la Grivița, despre tineretul Patriei noastre, despre armata noastră, despre triumful forțelor păcii.

5. *Muzicologia.* Problemele cele mai importante care se propun a fi dezbătute în secția de muzicologie sînt :

Spiritul de partid în artă, contribuția esteticii științifice sovietice în problemele de muzicologie, școala națională — expresie de fond și formă a creației muzicale contemporane, accesibilitatea în strînsă legătură cu măiestria artistică, programatismul.

Pentru un nivel înalt al gîndirii și limbajului muzical.

Problema tematicii legată de viața și oglindirea aspectelor actualității în creația de toate genurile. (Se pune un accent deosebit pe această din urmă temă).

Uniunea își propune să organizeze dezbateri largi în toate secțiile, cu privire la problemele de mai sus, precum și activarea sectorului teoretic la o consfătuire a muzicologilor și a corpului redacțional al revistei „Muzica".

In domeniul istoriei muzicii, acțiunea pentru trecerea de la formele de strîngere de date și documentare, la formele superioare de sinteză și concluzii.

In domeniul folclorului, susținerea apariției unor lucrări științifice legate de problemele muzicii noastre populare, ca bază și punct de plecare a creației culte, tratate practice științifice despre moduri, despre ritm, despre formă, despre genuri.

Grăbirea apariției a cît mai multor culegeri care să fie puse la îndemîna creatorilor.

In domeniul criticii și a activității de presă : intensificarea acțiunii pentru o critică competentă, științifică, permanentă și cît mai largă a creației și a interpretării în presa noastră.

In materie de propagandă. Apariția lucrării despre muzica romînească în diferite limbi străine, pentru propaganda în străinătate.

Participarea atentă la toate publicațiile, enciclopediile, dicționarele și revistele străine care ne solicită, cu articole, studii, informații despre muzica și muzicienii romîni.

Subsecția didactică va analiza lucrările propuse spre tipărire și va ajuta elaborarea de metode, tratate teoretice, cursuri necesare învățămîntului de toate gradele. Se vor întocmi manuale muzicale pentru învățămîntul mediu și pedagogic, precum și culegeri de coruri pentru tineretul școlar, în colaborare cu Ministerul Invățămîntului.

Lărgirea cadrelor și îmbogățirea materialului serviciului de documentare al Uniunii, cu material de propagandă în limbi străine, cu fotografii, benzi de magnetofon, discuri, broșuri, monografii, biografii.

Inzestrarea Uniunii cu aparate necesare pentru înregistrarea și redarea muzicii.

Procurarea de materiale documentare și științifice de specialitate, de publicații periodice din toată lumea.

Dezvoltarea relațiilor cu organele de Stat și instituțiile în scopul promovării în țară și străinătate a creației muzicale :

1) Cu Ministerul Culturii, Direcția Generală a Artelor, Direcția Muzicii, colaborarea permanentă pentru îmbogățirea repertoriului orchestrelor din toată țara și executarea în bune condiții a creației romînești. Elaborarea Legii dreptului de autor, a hotărîrii speciale pentru tarife și a unui regulament pentru repartizarea drepturilor de autor.

Colaborarea permanentă prin Direcția Muzicii pentru reglementarea achizițiilor și comenzilor, acțiunea pentru alcătuirea unui regulament în această chestiune.

2) Cu Direcția Generală Radio : acțiunea pentru difuzarea în condiții optime și în proporții juste a creației tuturor compozitorilor și în toate genurile. Inaugurarea unor conferințe la microfon despre muzica și muzicienii romîni. Colaborarea pentru popularizarea vieții Uniunii și a operelor noi ale compozitorilor.

Acțiune pentru obținerea drepturilor de autor pe care le datorează Radiodifuziunea pentru lucrări radiodifuzate.

3) Ansamblurile (M.A.I., M.F.A., C.C.S. etc.) : ședințe comune pentru discutarea repertoriului și a difuzării în condiții bune a creației romînești.

4) Discuție cu Teatrul de Operă și Balet pe marginea problemelor legate de montarea operelor în curs și viitoare.

5) Legătura strînsă cu Editura de Stat pentru Literatură și Artă. Intocmirea de comun acord a planului de tipărituri și susținerea apariției acestora.

6) Legătura strînsă cu Centrul de Difuzare a Cărţii pentru tiraje şi difuzarea în condiţii raţionale a partiturilor de muzică romînească în ţară.

7) In privinţa relaţiilor cu străinătatea : intensificarea colaborării pentru trimiterea de compozitori în străinătate, trimiterea de material de propagandă şi material muzical.

Asigurarea prezenţei unor compozitori şi muzicologi de seamă la manifestările legate de aniversarea Mozart de la Viena, Salzburg şi Praga. Participarea la Congresul Compozitorilor şi muzicologilor sovietici.

Incheierea de convenţii reciproce pentru deplasări de studii în diferite ţări.

Reluarea colaborării cu CARTIMEX pentru importul şi exportul de materiale muzicale.

8) Intărirea colaborării cu Casa Centrală a Creaţiei Populare pentru crearea de cîntece destinate Căminelor Culturale cu ocazia concursului din acest an.

b) Munca în cadrul intern al Uniunii

Indrumarea permanentă a secţiilor în desfăşurarea activităţii lor prin planul fixat al cenaclelor şi discuţiilor (plan alcătuit pînă în iunie 1956).

Indrumarea permanentă a grupării de tineret, precum şi a corului şi a formaţiei de cvartet a Uniunii Compozitorilor.

Asigurarea primirii oaspeţilor străini în Uniune. Prezentarea muzicii romîneşti şi discuţii.

Punerea în funcţiune a litografiei Uniunii Compozitorilor.

Mutarea în noul sediu, reorganizarea serviciilor, a bibliotecii, a documentării, a secretariatului tehnic.

Infiinţarea muzeului Uniunii Compozitorilor şi a fundaţiei „George Enescu".

Reorganizarea serviciului de repartiţie a drepturilor de autor în cadrul serviciului general al drepturilor de autor.

Reorganizarea serviciului contabilităţii al Uniunii Compozitorilor.

Reorganizarea Fondului Muzical. Elaborarea unui nou decret, a unui nou regulament de funcţionare a Fondului Muzical.

Susţinerea muncii filialelor şi cenaclelor Uniunii, reorganizarea filialei Iaşi şi a cenaclului din Craiova.

In vederea conferinţei pe ţară (proiectată pentru toamna anului 1956) elaborarea proiectului de statut, elaborarea raportului de activitate a Uniunii Compozitorilor pentru perioada 1954—1956 ; întocmirea de către cenzori a raportului pe baza operaţiilor de verificare a gestiunilor anilor 1954—1955—1956.

Intărirea colegiului redacţional al revistei „Muzica".

Mărirea tirajului revistei. Apariţia suplimentelor în patru limbi străine.

Reorganizarea biroului de copiat note. Angajarea unor corectori specialişti.

Organizarea împreună cu Filarmonica de Stat „George Enescu" a unui ciclu de concerte lunare de muzică romînească de cameră.

Susţinerea acţiunii de înregistrare în condiţii optime a creaţiei romîneşti de muzică de cameră în contul Uniunii Compozitorilor.

Legături strînse cu Electrecord pentru imprimarea pe discuri a unui număr de aproximativ 10 lucrări de muzică simfonică.

In ceea ce priveşte planul de creaţie şi muncă în secţii, el cade sub supravegherea, controlul şi răspunderea principală a secretarilor şi secretarilor adjuncţi ai secţiilor, care sînt obligaţi să întocmească planurile amănunţite ale activităţii secţiilor în cenacle şi discuţii, comisii şi diferite acţiuni, precum şi planurile individuale de creaţie ale compozitorilor, în lumina planului general de creaţie. Termen 1 Mai.

In ceea ce priveşte problemele administrative, ele cad în sarcina direcţiei administrative (tov. director Borzea şi Krauss).

Secretariatul Uniunii coordonează, îndrumă, controlează şi decide în sensul hotărîrilor Comitetului şi al sarcinilor primite din partea acestuia.

Comitetul Uniunii se va întruni în fiecare lună şi va dezbate problemele ideologice şi organizatorice care vor surveni.

Conducerea Uniunii şi Comitetul răspund de îndeplinirea acestui plan.

Planul de creaţie şi activitate al Uniunii Compozitorilor în lumina documentelor celui de-al doilea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn

In zilele de 23 pînă la 27 decembrie 1955 a avut loc la Bucureşti cel de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn. Acest eveniment de mare importanţă pentru întreaga noastră viaţă politică, economică, socială şi culturală, trebuie să constituie pentru noi, compozitorii din R.P.R., punctul de plecare pentru acţiuni noi, pentru o nouă orientare, pentru un nou avînt al creaţiei noastre şi, în general, pentru o adîncire a atitudinii noastre de aderare strînsă în jurul partidului, de participare activă la dezvoltarea şi înflorirea patriei noastre în drum spre socialism. De aceea vom face în acest Comitet lărgit al Uniunii Compozitorilor, în care sînt prezenţi compozitorii şi muzicologii de frunte din toată ţara, o expunere a principalelor idei și teze din Raportul primului secretar al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, tov. Gheorghe Gheorghiu-Dej, — principalul document al Congresului. De asemenea, vom aminti în contextul respectiv, despre indicațiile date de tov. Miron Constantinescu, secretar al Comitetului Central al P.M.R., care se ocupă îndeaproape de problemele de artă și literatură și pe care le vom aplica la creația și muzicologia noastră. Vom căuta să desprindem din aceste principii o linie justă de orientare în dezvoltarea muzicii noastre de astăzi.

Știm cu toții că Partidul Muncitoresc Romîn reprezintă pentru țara noastră forța de conducere în toate domeniile vieții, partidul de guvernămînt, inima regimului de democrație populară, care este încununarea efortului și a jertfelor celor mai buni fii ai patriei noastre în lupta lor de decenii pentru eliberarea patriei noastre de sub jugul capitalismului exploatator și al tuturor consecințelor nefaste pe plan cultural pe care l-a avut pe aceste plaiuri fosta stăpînire feudală și capitalistă. Țara noastră, bogată și minunată, a fost timp de secole pradă poftelor nesățioase ale cuceritorilor, din toate timpurile, iar între cele două războaie era amenințată să devină o colonie a capitalului străin și a influențelor cosmopolite, distrugătoare de suflet și de cultură. Partidul, singurul care a luptat consecvent pentru adevărata eliberare a oamenilor muncii, își trage rădăcinile din suferințele de veacuri ale poporului și din marea lumină care a răsărit în Octombrie 1917. El își sprijină forța pe tradițiile de luptă ale poporului nostru, pe jertfele de sînge ale celor mai buni fii ai săi, care, dacă ar trăi astăzi, ar vedea aievea visul pentru care au luptat și și-au dat viața. El se sprijină astăzi pe munca neobosită a acestui popor harnic și minunat, constructor al vieții noi, pe talentul și dăruirea oamenilor de cultură strîns uniți în jurul său. El se sprijină, de asemenea, pe experiența Marelui Partid Comunist al Uniunii Sovietice.

Noi știm cu toții că cele mai nobile și mai valabile tradiții ale artei adevărate sînt inspirate de lupta seculară a poporului pentru libertate și o viață mai bună. În cîntece și în versuri minunate, poporul însuși își slăvește de veacuri eroii, iar în zilele noastre primii luptători pentru idealurile sale sînt comuniștii.

Partidul a transformat concepțiile vechi despre artă, redînd-o poporului ca un bun al său. In concepția partidului nostru arta este un tovarăș nedespărțit, un aliat prețios în activitatea de zi de zi a omului muncitor. Ea nu mai constituie nici apanajul unei aristocrații înfumurate sau al unor cercuri de snobi, artistul nu mai creează în turnul de fildeș, pentru un viitor nebulos și îndepărtat sau pentru gusturile pervertite ale unei minorități blazate. Artistul stă în mijlocul poporului iar acesta privește spre el ca spre un conducător spiritual.

Așa cum partidul restabilește poziția artei și a artistului față de popor, tot așa și artistul este dator ca în orice clipă să-și dea seama de rolul și răspunderea sa în fața poporului. Artistul cetățean, artistul de tip nou luptă alături de toți oamenii pentru înfăptuirea idealurilor superioare ale umanității, își însușește cu pasiune ideile cele mai înaintate, ideile care împing înainte viața în toate sectoarele ei de activitate. Aceste idei sînt concretizate de partidul de tip leninist în viața economică, în producția de bunuri materiale, în viața de Stat, în atitudinea morală a cetățeanului, în gîndirea filozofică și artistică, în organizarea vieții obștești, în conștiința misiunii artistului, în participarea sa activă la construirea orînduirii socialiste și la lupta pentru o pace durabilă în lume.

Partidul Muncitoresc Romîn își desfășoară activitatea în condițiile cînd în lumea întreagă se consolidează puternicul lagăr al păcii în frunte cu Uniunea Sovietică, cu China populară, cu democrațiile populare, al căror prestigiu și putere cresc neîncetat, în condițiile cînd jumătate din populația globului aderă la lupta nobilă dusă de popoarele sovietice pentru independență națională, pentru înflorirea culturii proprii, pentru scuturarea jugului economic, pentru consolidarea culturii naționale, cu un adînc conținut democratic și socialist. Uniunea Sovietică este înaintașă în politica de promovare a tezei leniniste a coexistenței pașnice a unor sisteme economico-sociale diferite și îndeosebi a posibilității rezolvării tuturor diferendelor pe calea tratativelor și a contactelor personale pînă la cel mai înalt nivel.

In recentul său Raport la Congresul al XX-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, tov. Hrușciov emite ideea despre posibilitatea din ce în ce mai conturată a evitării unei conflagrații mondiale în condițiile creșterii neîncetate a lagărului socialist. Războiul nu este o fatalitate. El poate să devină o sumbră amintire.

In mase de zeci și sute de milioane de oameni din toate continentele, politica „de pe poziții de forță“ a unor cercuri ultrareacționare este unanim condamnată. Statul nostru duce o consecventă politică conformă cu interesele lagărului păcii, afirmîndu-și cu tărie hotărîrea de a nu permite nimănui încălcarea cuceririlor populare.

In timp ce lagărul păcii se consolidează pe baza orînduirii celei mai înaintate, care asigură o continuă dezvoltare a forțelor sale productive, în lagărul imperialist se poate observa, pe lîngă conflictele interne care izbucnesc în ciuda tuturor pactelor, șubrezenia economiei, creșterea șomajului, semne ale apropierii crizei economice, care este numai aparent frînată de creșterea producției de armament. Dar mișcarea mondială pentru pace începe să dea rezultate palpabile. Incetarea războiului din Coreea și Vietnam sînt asemenea cuceriri însemnate ale lagărului păcii. Popoarele, conştiente, îşi iau treptat în mînă soarta lor.

In pofida tuturor greutăţilor se dezvoltă tot mai mult relaţiile dintre toate popoarele lumii. Un rol însemnat în îmbunătăţirea acestor relaţii, în cunoaşterea şi prietenia dintre popoare, îl are arta. Cei vechi ziceau: „Unde vorbesc armele, tac muzele"; noi vrem să spunem „Acolo unde cîntă muzele, să înceteze armele"!

O perspectivă luminoasă se deschide vieţii noastre politice, economice şi culturale, prin acordarea locului ce i se cuvine de drept în Organizaţia Naţiunilor Unite, Republicii noastre. Dobîndirea acestui drept este o cucerire a forţelor păcii, a luptei consecvente a Uniunii Sovietice, apărătoare a spiritului Chartei Naţiunilor Unite.

Care sînt elementele esenţiale ale evoluţiei ţării noastre pe plan intern? In primul rînd, este lupta partidului pentru consolidarea orînduirii democrat-populare. Tov. Gheorghe Gheorghiu-Dej arată că în această luptă se deosebesc două etape: prima etapă, începută la 23 August 1944, a avut un caracter agrar, antifeudal şi antiimperialist. In etapa a doua, începută cu proclamarea Republicii, Statul democrat-popular a devenit o formă a dictaturii proletariatului, al cărui principiu suprem este alianţa clasei muncitoare cu ţărănimea muncitoare, un stat de tip socialist. In această etapă, procesele caracteristice sînt naţionalizarea industriei, care a creat condiţiile pentru conducerea planificată a economiei şi a construit premisa trecerii la industrializarea socialistă a ţării. Lupta pentru consolidarea statului democrat-popular are ca principal conţinut întărirea alianţei între clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare sub conducerea clasei muncitoare. Această politică de unire a tuturor forţelor productive se face în spiritul patriotismului socialist, al intransigenţei faţă de duşmanii poporului, pentru educarea în spiritul internaţionalismului proletar a celor ce muncesc, împotriva naţionalismului şi şovinismului de orice fel, pentru întărirea patriei şi construirea victorioasă a socialismului. Condusă de partid, clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare au realizat în ţara noastră transformări uimitoare. Ne mîndrim astăzi cu o producţie industrială de trei ori mai mare decît în 1938. Dar nu numai atît; au apărut nenumărate ramuri noi de industrie. Ţara noastră, care în trecut era nevoită să importe cu preţuri de speculă produse industriale, exportînd la preţuri de batjocură materii prime şi semifabricate, are astăzi posibilitatea să se aprovizioneze din producţie proprie. Zilnic se deschid şi se măresc întreprinderi noi pe teritoriul patriei noastre. Planul de electrificare, de aprovizionare cu surse noi de energie hidroelectrică, toate acestea determină schimbări calitative ce se exprimă concret în creşterea nivelului de trai, în creşterea venitului naţional şi a salariului real. La aceasta contribuie în însemnată măsură succesele obţinute prin mecanizarea agriculturii, una din cele mai importante consecinţe ale dezvoltării industriei grele. Dar mecanizarea agriculturii implică lucrarea pămîntului pe suprafeţe mari, pe pămînturi comasate, ceea ce ridică considerabil productivitatea solului. Aceasta este raţiunea profundă şi avantajul colectivizării asupra micii gospodării individuale ţărăneşti. Convingîndu-se de aceste condiţii superioare, de rentabilitatea sporită a muncii agricole pe porţiuni mari, ţăranii noştri străbat treptat formele inferioare pînă la cele superioare ale colectivizării, trepte ale transformării socialiste a agriculturii.

Acest proces se poate verifica paralel cu creşterea şi îmbogăţirea cu ramuri noi a industriei de-a lungul primului plan cincinal. La 10 noiembrie 1955, oamenii muncii din R.P.R. au îndeplinit sarcina planului cincinal 1950—1955, cu privire la volumul producţiei globale industriale. Trebuie să fim pătrunşi de faptul că realizarea unui plan economic de Stat constituie prin ea însăşi o confirmare în practică a superiorităţii orînduirii noastre care construieşte socialismul, bazată pe producţia planificată de bunuri, asupra sistemului capitalist. Ca urmare a îndeplinirii primului plan cincinal, s-au obţinut succese şi în agricultură, transporturi, comerţ şi construcţii. S-a îmbunătăţit starea materială, ocrotirea sănătăţii şi nivelul cultural al poporului nostru. (Din Directivele celui de-al II-lea Congres al P.M.R. cu privire la cel de-al doilea plan cincinal de dezvoltare a economiei naţionale pe anul 1956—1960).

Pe baza rezultatelor obţinute, cel de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn stabileşte directive privind al II-lea plan cincinal de dezvoltare continuă a tuturor ramurilor economiei naţionale şi de creştere a buneistări materiale şi culturale a oamenilor muncii.

În 1960, la capătul celui de-al II-lea plan cincinal, venitul naţional va fi cu circa 50% mai mare decît în 1955. Sectorul socialist al economiei va acoperi circa 85% din venitul naţional, ca urmare a creşterii rapide a industriei şi transformării socialiste a agriculturii. Din acest venit naţional sporit, trei sferturi vor fi destinate fondului de consum. Salariul real al muncitorilor, tehnicienilor şi funcţionarilor va creşte cu cca. 30% faţă de anul 1955. Ţărănimea muncitoare va realiza venituri mai mari, ca urmare a sporirii producţiei şi productivităţii muncii în agricultură, cît şi prin economiile ce le va realiza de pe urma reducerii preţurilor cu amănuntul.

Partidul şi Guvernul vor acorda o grijă deosebită pentru continua dezvoltare şi înflorire a culturii, pentru dezvoltarea învăţămîntului, ocrotirii sănătăţii şi odihnei oamenilor muncii de la oraşe şi sate. În domeniul culturii, pe lîngă realizarea unor obiective centrale dintre care Teatrul Naţional din Bucureşti, o atenţie deosebită se va da dezvoltării culturii în cadrul regiunilor şi raioanelor, mărindu-se în acest scop sumele alocate Sfaturilor Populare pentru construirea, terminarea de cămine culturale, teatre, cinematografe și muzee.

În cel de-al doilea plan cincinal se prevede cuprinderea celei mai mari părți a școlarilor la cursurile de șapte ani. De asemenea, va fi perfecționat învățămîntul mediu și superior pentru ridicarea nivelului cultural și științific al tineretului, pentru îmbunătățirea formării de cadre noi necesare dezvoltării economiei și culturii.

În cel de-al doilea plan cincinal se va înfăptui o creștere calitativă a întregii activități economice, ridicînd productivitatea muncii, obținînd o reducere simțitoare a cheltuielilor de producție și circulație. Se va mări rentabilitatea întreprinderilor de Stat, industriale, de transport și agricole, precum și a unităților cooperatiste, pentru a folosi din plin resursele economiei noastre și a realiza o viață tot mai îmbelșugată poporului muncitor. (Din Raportul de activitate al Comitetului Central al P.M.R. la cel de-al II-lea Congres al Partidului, ținut de tov. Gheorghiu-Dej, prim-secretar al C.C. al P.M.R.).

Prin urmare, se profilează, ca rezultat al directivelor, o dezvoltare unitară a sectoarelor industrial și agricol ale economiei socialiste, la capătul căreia vom avea o țară cu o puternică industrie grea, industrie care asigură independența economică și o puternică dezvoltare a agriculturii mecanizate, cu un înalt randament și, ca o consecință a înfloririi economice, o creștere considerabilă a nivelului de viață și de cultură a oamenilor muncii din patria noastră.

Aceste perspective luminoase au darul să ne umple de entuziasm și să sporească forțele noastre creatoare, căci artistul nu este numai beneficiarul bunei stări economice a patriei sale, ci este, la rîndul său, un sprijinitor activ, o forță contribuind efectiv la concentrarea, educarea și întărirea energiilor productive ale maselor de oameni care, prin munca lor, produc bunuri materiale necesare vieții.

Un sector, din cele mai însemnate ale înfloririi patriei noastre, este sectorul social-cultural. Statul nostru de democrație populară a creat baza materială și a deschis nebănuite perspective cercetărilor științifice, atît în domeniul legat de economie — ca descoperiri de zăcăminte, inovații și invenții, — în domeniul prelucrării materiilor prime — procedee tehnologice, construcții de mașini — cît și în domeniul culturii umaniste, ca : cercetări istorice, filologice, ale folclorului, ale artei populare și alte nenumărate domenii de activitate științifică. Talentul și capacitatea oamenilor noștri de știință, înflorind în asemenea condiții, și-au întins faima de mult peste hotarele țării noastre.

Dar, ca și în economie, ca și în politică, în care se înfruntă într-o luptă pe viață și pe moarte rămășițele capitaliste cu constructorii vieții noi, tot astfel în domeniul științei, succesele se dobîndesc în lupta cu concepții vechi, cu metode perimate, cu fel de fel de prejudecăți și poziții dogmatice. Combaterea și demascarea unor asemenea poziții potrivnice progresului, nu este ușoară, dar ea este puternic sprijinită de însușirea de către oamenii științei și ai artei a concepției marxist-leniniste despre natură și societate, a filozofiei materialist-dialectice și materialist-istorice. Aceasta este rațiunea permanentei cerințe în legătură cu creșterea nivelului ideologic, ca o condiție a dezvoltării la maximum a capacității artistice și a gîndirii științifice. Ca și în știință, în artă se dă în momentul de față o bătălie aprigă între nou și vechi, între concepțiile retrograde, reacționare, care vor să izoleze arta de popor și pe artist de semenii săi, care vor să reducă forța frumosului numai la un joc inutil, gratuit al formelor. Acestei arte fără rădăcini în realitatea noastră, care nu reprezintă aspecte esențiale ale vieții în dezvoltarea ei permanentă, care nu împlinește echilibrul oglindit în forme expresive variate, căreia îi lipsește conținutul bogat și sănătos, care denigrează și denaturează viața, dîndu-i un colorit searbăd, cenușiu, care descompune, care înjosește, acestei arte care dezorientează și seamănă în suflete pesimismul și dezolarea, i se opun creațiile artistice în care se reflectă forțele luminoase ale progresului, ale vieții năvalnice, ale aspirațiilor înalte, ale robusteții, optimismului, omenescului. Din această ciocnire noul este sortit să învingă, iar vechiul să dispară. Aceasta este o lege obiectivă. Biruința noului se afirmă în urma tensiunii create de conflictul permanent, de lupta susținută și se realizează din ce în ce mai clar în perspectiva triumfului, în cucerirea unor poziții din ce în ce mai înalte în domeniul realizărilor artistice, ca o oglindire a ascensiunii de neoprit în viață.

Noul rezultă mai ales din reflectarea veridică a vieții de astăzi în ceea ce are ea esențial, în dinamismul ei constructiv, în forțele care împing înainte acțiunile și gîndirea omenească. Noul se poate naște și se dezvoltă din cele mai înaintate tradiții ale trecutului, noul rezultă și din viziunea contemporană de pe poziții înaintate, din interpretarea actuală a faptelor și oamenilor din trecut. Cu atît mai mult prinde forme puternice și expresive de viață și artă noul, cînd se naște din oglindirea vieții și a luptei și aspirațiilor poporului în condițiile vieții din zilele noastre.

Partidul nostru este concretizarea noului, prin lupta sa pentru cele mai înaintate idei, prin realizările sale pentru popor, pentru înflorirea patriei, pentru prestigiul ei crescînd în lume. De aceea, cînd cerem creatorilor să se angreneze cu toate forțele în metoda realismului-socialist, cînd pretindem operei de artă să fie expresia acelor idei și năzuințe pentru care luptă în primele rînduri partidul, noi deschidem artei noastre calea largă spre izbînda noului. O astfel de concepţie artistică asupra artei, cînd devine impuls creator şi realitate artistică, serveşte poporului, devine o artă capabilă să lumineze viaţa oamenilor, să-i susţină în avîntul lor constructiv, să le dea puteri înnoite de muncă, forţa de a învinge greutăţi şi piedici. Prin aceasta arta devine un factor educativ, o armă puternică de progres, o forţă concretă în slujba ideilor măreţe care stau la baza construcţiei socialiste.

Noul şi vechiul nu apar niciodată în arta realistă izolate unul de celălalt, între ele se dă o luptă permanentă. Ele apar ca o oglindire a realităţii obiective. De aceea, nu poate fi numită realistă acea creaţie în care este absent conflictul, în care nu intervine ciocnirea, în care nu se dezvoltă lupta şi nu duce la rezolvare. In condiţiile desfăşurării luptei de clasă în ţara noastră, în etapa în care ne găsim în drum spre socialism, oglindirea realistă a acestui proces nu poate fi lipsită de elementul de conflict. Nu se poate numi realistă oglindirea artistică prin care, drept rezultat al ciocnirilor, se ajunge la o concluzie pesimistă, la victoria forţelor destructive, la scoaterea în evidenţă exclusiv a elementelor negative, bolnăvicioase, întunecate şi aceasta cu tendinţa de generalizare. Cînd apare tragicul, înfrîngerea, căderea în artă, acestea trebuie să prilejuiască determinarea spectatorului, auditorului, participantului, de a lupta pentru restabilirea echilibrului, pentru victoria forţelor binelui în viaţă.

Iată cîteva principii de ordin general care pot aduce lumină în analiza metodei realismului-socialist aplicată la muzică.

Noul în muzică se afirmă prin realizarea conţinutului într-o formă desăvîrşită, constînd dintr-un limbaj muzical cu rădăcini adînci în muzica poporului, cu un vocabular larg, dezvoltat, bogat şi de o perfectă claritate. Noul se exprimă în muzică prin afirmarea melodiei ca mijloc esenţial de expresie, ca mijloc puternic de transmitere a sentimentelor sub o formă concret-sensibilă, prin dezvoltarea pulsaţiei ritmice ca expresie a dinamismului vieţii, prin adîncirea imaginii muzicale cu ajutorul unei armonii fireşti şi bogate, prin înveşmîntarea orchestrală în colorit viu şi plastic. Noul se realizează în muzică printr-o construcţie bine împlinită, care să rezulte din logica organizării elementelor expresive, proprii conţinutului dat, proprii mijloacelor de exprimare alese de creator pentru reliefarea cît mai adecvată a conţinutului, proprii specificului artei muzicale.

Noul nu se poate realiza decît printr-o înaltă măiestrie artistică. Măiestria este forţa de exprimare a conţinutului în forme sensibile, măiestria înseamnă capacitatea superioară de materializare a ideilor în forme diverse, corespunzătoare în cel mai înalt grad variatelor aspecte de valori şi de nuanţe ale conţinutului. Măiestria artistică reprezintă un bagaj bogat de cunoştinţe tehnice dobîndite prin aprofundarea temeinică şi perseverentă a mijloacelor înaintate de exprimare muzicală, însumînd cele mai înalte cuceriri ale eforturilor marilor clasici ai muzicii şi ale celor mai avansaţi compozitori contemporani. Măiestria în artă, care duce la realizarea de forme personale, originale, noi, pleacă de la acest nivel, atins de clasici şi contemporani, dobîndit de creator şi care îi condiţionează realizarea artistică a operei sale, împlinirea şi precizarea individualităţii sale creatoare.

Arta realistă nu se poate în nici un chip dispensa de meşteşugul superior, aşa cum extravaganţele sterpe ale artei formaliste ascund de cele mai multe ori slăbiciunile de meşteşug prin adoptarea unor formule arbitrare, facile, manieriste, şablonarde. Meşteşugul artistic creşte şi se dezvoltă pe temeliile strădaniilor înaintaşilor, evoluînd spre noi forme din ce în ce mai perfecţionate, pe cînd pseudomeşteşugul amatorilor de extravaganţă, al căutătorilor de efecte şi al sclavilor modei, este rupt de tradiţie, mistuindu-se în neputinţa artificialităţii şi arbitrarului.

Imitarea oarbă şi fără creştere, fără contribuţie personală, a tradiţiei sau situarea în coada unor curente sau personalităţi proeminente, transformînd în formule şi procedee ceea ce a fost viu şi creator, sînt de asemenea străine metodei realismului în muzică. Această atitudine duce la completa anihilare a personalităţii şi, prin anularea efortului creator, la inutilitatea completă a lucrării.

In arta burgheză decadentă, asemenea fenomene de descompunere a eticii profesionale sînt ridicate la rangul de principii călăuzitoare. la sisteme estetice cu pretenţii de universalitate. Ele se nasc şi cresc pe terenurile sterpe ale lipsei de talent. Cînd prind în mrejele lor un talent veritabil, îl sugrumă şi îl anihilează. Dar aceste forme artificiale de exprimare nu sînt numai un joc nevinovat al imaginaţiei capricioase. Ele sînt expresia unei atitudini de îndepărtare de viaţă, de realitate, de dispreţ faţă de tradiţii, de dispreţ faţă de oameni, de dezgust faţă de valorile vieţii reale a semenilor lor. Asemenea poziţii estetice sînt mai totdeauna fie însoţite de o îngîmfare suverană, fie de scepticism şi descompunere morală.

Muzica noastră actuală cunoaşte din ce în ce mai puţin asemenea fenomene, ea şi-a limpezit ţelurile şi păşeşte spre realizări din ce în ce mai sănătoase, mai strălucitoare, călăuzită fiind de învăţătura şi de grija permanentă, de sprijinul nedespărţit al partidului nostru.

Documentele celui de-al II-lea Congres al P.M.R. dovedesc că oamenii care sînt în fruntea măreţului proces de construire a socialismului, — comuniştii — gîndesc şi se preocupă la fel, cu aceeaşi competenţă şi dragoste de probleme economice, sociale, ca şi de probleme ideologice, artistice, fie ele din cele mai delicate.

*

Analizînd perioada din 1949 pînă în prezent, în ceea ce priveşte viaţa Uniunii noastre ca for

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

de creaţie, de dezbaterea problemelor creaţiei şi de elaborare a principiilor fundamentale ale orientării noastre, desprindem în primul rînd un drum plin de învăţăminte şi cu un caracter ascendent. Forţele care au împins la transformarea vechii Societăţi a Compozitorilor Romîni în Uniunea Compozitorilor, Criticilor şi Muzicologilor din R.P.R., au activat şi în sînul vechii Societăţi. Idealurile care au stat la baza actului de înfiinţare a Societăţii Compozitorilor Romîni — pornit din iniţiativa unui grup de muzicieni progresişti în frunte cu marele nostru maestru George Enescu — nu au putut fi însă realizate de vechea Societate a Compozitorilor. Aceste idealuri se înfăptuiesc treptat în cadrul acestei forme noi, iniţiată în condiţiile regimului de democraţie populară, susţinută de guvernul democrat-popular, şi îndrumată permanent de partid. Aceste idealuri au început să devie realităţi în viaţa noastră muzicală, o dată cu înfiinţarea Uniunii Compozitorilor. Criticilor şi Muzicologilor în 1949.

Fondatorii Societăţii Compozitorilor Romîni urmăreau :

„Să nu rămîie asociaţia scriitorilor de note un teren neutru, un organism obiectiv, ferit de zbuciumul obştesc. Au căutat dimpotrivă ca din legile şi din faptele ei să vorbească lămurit credinţa în putinţa de înnoire a muzicii noastre, prin întoarcerea la melodia poporului. De aceea statutul porunceşte ca lucrările „cu caracter romînesc" să fie cele dintîi cîntece tipărite, de aceea au fost puse la îndemîna creatorilor culegeri de cîntece populare. In statornicirea năzuinţii către o estetică „naţională" în înţelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului, printre mai toţi compozitorii de la noi o dovedeşte acea a III-a Sonată pentru vioară şi pian care l-a aşezat pe maestrul Enescu însuşi în fruntea unei şcoli muzicale romîneşti. Inflorirea unei arte originale, crescută organic din viaţa sufletească a poporului,presupune un climat moral. E vorba de solidaritate între toţi cei legaţi prin artă, între prezenţi şi trecuţi... „De aceea Societatea Compozitorilor Romîni poartă grija de a strînge sub acelaşi acoperiş toate activităţile muzicale şi în jurul aceluiaşi gînd pe toţi slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulţi şi a celor ce-l tălmăcesc prin arta lor". (Din prefaţa la broşura tipărită în 1945 cu ocazia împlinirii a 25 de ani de activitate a Societăţii Compozitorilor).

Aceste deziderate, reprezentînd o parte din idealurile şi preocupările pentru care înţelegeau să militeze, în sînul vechii Societăţi a Compozitorilor Romîni, grupul de compozitori care semnează primul manifest şi anume : George Enescu, Alfonso Castaldi, Nona Ottescu, D. G. Kiriac, G. Dima, I. Vidu, Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, George Enacovici, Mihail Jora, Filip Lazăr, n-au putut fi îndeplinite decît într-o infimă parte. Societatea Compozitorilor Romîni se transformase într-o instituţie mercantilă, în care interesele materiale ale unui mic grup din conducerea administrativă, ale unor editori hrăpăreţi şi ale unor negustori de muzică uşoară, primau întotdeauna asupra aspiraţiilor care au stat la baza înfiinţării societăţii. Ţelurile acestea au rămas însă în permanenţă vii în mintea şi în inima compozitorilor celor mai de valoare şi mai conştienţi.

Uniunea Compozitorilor, prin ţelurile şi forma ei de organizare, cristalizate în statutul din 1949, desfiinţează din rădăcini caracterul mercantil al vechii Societăţi, strînge laolaltă alături de toţi compozitorii şi pe critici şi pe muzicologi, acordă fiecăruia după talentul şi capacitatea sa profesională locul ce i se cuvine, creează mediul prielnic pentru dezbateri principiale asupra creaţiei şi orientează eforturile creatorilor şi ale muzicologilor spre o concepţie nouă, spre crearea unor opere importante, legate de viaţa şi aspiraţiile poporului nostru, constructor al socialismului.

Prin subvenţiile substanţiale acordate Uniunii şi prin înfiinţarea Fondului Muzical, compozitorii au ieşit din sfera exploatării mercantile. S-au produs schimbări profunde, calitative, în rolul administraţiei care, din anexă a biroului de drepturi de autor, cu o regie care se ridica la două treimi din încasările generale, a devenit un auxiliar de preţ în rezolvarea problemelor de creaţie. Aparatul de documentare, aparatul secţiilor, aparatul secretariatului de conducere, întreg aparatul Fondului Muzical nu au alt rol decît de a lucra de dimineaţa pînă seara în sprijinul creatorilor şi al creaţiilor. Bugetele de subvenţie acordate de stat Uniunii Compozitorilor, acoperă nu numai aceste cheltuieli de ordin administrativ, dar ele împlinesc, în cea mai mare parte a lor, cheltuielile de achiziţie, comenzi, precum şi de stimulare a activităţii ştiinţifice şi creatoare a membrilor Uniunii.

Astăzi putem spune că visul celor care au înfiinţat Societatea Compozitorilor se realizează şi în ceea ce priveşte strîngerea tuturor forţelor în lupta comună pentru o muzică cu un caracter democratic, popular, cu un conţinut nou, viu, într-o formă naţională înţeleasă în spiritul cel mai larg.

Modestele realizări de odinioară în materie de tipărire şi înregistrare a muzicii compozitorilor noştri, s-au transformat în acţiuni mari, organizate, cu perspective din ce în ce mai largi, mai puternice de difuzare în ţară şi străinătate a muzicii noastre. Pe zi ce trece se amplifică ecourile care ne vin din străinătate, privitoare la succesele muzicii noastre în diferite colţuri ale lumii.

De unde în vechea Societate compozitorii se întîlneau o dată pe an la darea de seamă contabilă asupra gestiunii drepturilor, asistînd străini unii faţă de alţii la expuneri de cifre care pe majoritatea dintre ei nu îi interesau cu nimic, fiindcă drepturile de autor nu recompensau munca celor mai de valoare compozitori, de unde în preocuparea Societăţii nu intra niciodată programarea unor discuţii asupra creaţiei, (se ştie că Societatea Compozitorilor Romîni nu poseda nici măcar un pian în sediul ei din str. Lipscani, sediu destinat în exclusivitate birourilor şi locuinţei particulare a directorului) — în Uniunea Compozitorilor rolul precumpănitor al activităţii de zi de zi îl are tocmai dezbaterea pe viu a creaţiei, strîngerea legăturilor dintre compozitori, cunoaşterea lor reciprocă, orientarea lor, critica constructivă şi împlinirea treptată a năzuinţelor spre o muzică de un nivel din ce în ce mai înalt.

Trebuie să recunoaştem un lucru pozitiv făcut din drepturile de autor, pe vremea Societăţii Compozitorilor şi anume că din iniţiativa grupului de muzicieni luminaţi şi cu dragoste de poporul nostru, iniţiativă concretizată prin munca competentă şi stăruitoare a profesorului Constantin Brăiloiu, s-a putut totuşi înfăptui o realizare de preţ, Arhiva de Folclor, baza Institutului de Folclor de astăzi, o mîndrie a ţării noastre în faţa întregii lumi, izvor de informare şi punte de legătură între creatorul cult şi creaţia artistică a poporului.

Toată această radicală transformare a vechii Societăţi a Compozitorilor Romîni în noua formă concretizată în actuala Uniune a Compozitorilor, Criticilor şi Muzicologilor, în care pe zi ce trece se consolidează, se amplifică şi se precizează ţelurile înalte ale creaţiei noastre muzicale, este o consecinţă a uriaşelor prefaceri din patria noastră, de la eliberarea ei din 1944. Aceste prefaceri revoluţionare, care deschid tuturor oamenilor muncii din patria noastă, perspective noi, care ne alătură pe noi compozitorii şi muzicologii efortului comun de construire a unei vieţi mai bune în cadrul orînduirii socialiste, toate acestea s-au făcut şi se înfăptuiesc sub conducerea înţeleaptă a partidului nostru.

Obiectivul principal al Uniunii Compozitorilor, obiectiv permanent de la înfiinţarea ei, este bătălia pentru ridicarea şi amplificarea tuturor genurilor de creaţie muzicală, precum şi a cercetărilor din domeniul ştiinţei muzicale. In acest scop s-au constituit în Uniune, în diferite etape, într-o ordine de neîncetată perfecţionare, cenaclele, comisii de îndrumare, cursuri de ridicare profesională, apoi, în ultima vreme, secţiile de creaţie şi muzicologie ca foruri de organizare a cunoaşterii creaţiei şi a dezbaterii problemelor ei la un nivel profesional şi ideologic din ce în ce mai înalt. Uniunea a cuprins treptat în forme organizatorice din ce în ce mai concrete şi mai eficiente activitatea muzicală creatoare şi ştiinţifică din toată ţara, prin întărirea filialelor şi cenaclelor din regiuni, prin atragerea celor mai buni compozitori şi muzicologi în birourile de conducere ale acestor unităţi.

Uniunea Compozitorilor şi-a întărit treptat prestigiul în relaţiile cu diferite instituţii de stat care au datoria să promoveze şi să difuzeze creaţia actuală. Uniunea este astăzi angrenată în rezolvarea tuturor problemelor creaţiei şi ştiinţei muzicale faţă de instituţii ca Ministerul Culturii, Direcţia Generală Radio, Editura de Stat, Operele şi Filarmonicile, Teatrele de Operetă şi Estradă, Ansamblurile mari, Casa de Creaţie, Cinematografia, organizaţii de masă etc.

Uniunea are legături directe cu toate organizaţiile care au în programul lor şi difuzarea creaţiei noastre muzicale peste hotare, ca Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea, A.R.L.U.S., Cartimex, resoartele respective ale Ministerului de Externe etc.

*

De la înfiinţarea Uniunii pînă astăzi am repurtat succese în toate genurile de creaţie. Acest lucru îl menţionează raportul tovarăşului Gheorghiu-Dej, în faţa celui de-al II-lea Congres al P.M.R., atunci cînd vorbeşte despre întreaga dezvoltare a artelor şi literaturii în ţara noastră.

Succesele creaţiei noastre au fost consfinţite în faţa întregului popor prin acordarea de către Guvern şi Partid a premiilor de Stat, începînd chiar din anul înfiinţării Uniunii Compozitorilor, anul 1949. Din acest moment pînă astăzi un număr important de lucrări în toate genurile, de la genul simfonic pînă la cîntecul de masă şi muzică uşoară, au primit an de an o recunoaştere oficială ca realizări superioare ale creatorilor noştri.

In genul simfonic şi de cameră s-au realizat lucrări de mari proporţii, care au îmbogăţit patrimoniul muzicii noastre, dezvoltînd limbajul muzical, aducînd contribuţii însemnate la oglindirea vieţii şi luptei oamenilor muncii din ţara noastră şi din sfera internaţionalismului proletar, din istoria patriei noastre şi din preocupările şi gîndirea oamenilor celor mai avansaţi din toate vremurile, în forme şi cu o tehnică în permanent progres.

In ultimul timp, un gen mai puţin abordat în trecut de pe poziţiile realismului, genul de operă, operetă şi balet, înregistrează o afirmare îmbucurătoare, deschizînd muzicii noastre, în general, perspective largi de popularitate, de apreciere din partea unui public cît mai larg. In genul muzicii simfonice şi de cameră, de operă şi balet, în genul vocal-simfonic, reprezentînd genurile cele mai înalte ale creaţiei, prinde din ce în ce mai mult consistenţă strădania celor mai buni compozitori de a înfăptui trecerea de la formele rudimentare rapsodice, la forme evoluate bazate pe dramaturgia simfonică. S-au realizat pentru prima oară în istoria muzicii noastre lucrări programatice care oglindesc probleme, situaţii, înfăptuiri şi năzuinţe ale construcţiei socialiste din patria noastră şi figuri însemnate ale internaţionalismului proletar, ale trecutului nostru istoric progresist, precum și mari figuri ale umanității.

În domeniul cîntecului de masă s-a realizat o creștere calitativă și cantitativă, abordîndu-se o tematică din ce în ce mai largă, care să răspundă necesităților artistice ale corurilor de amatori și care să înfățișeze viața nouă din patria noastră sub toate aspectele ei. Creația de cîntece de masă se străduiește să țină pasul cu creșterea continuă a exigenței artistice a oamenilor muncii, fie ei executanți în coruri, fie ascultători.

În genul muzicii de dans și ușoară, compozitorii noștri fac eforturi din ce în ce mai susținute de a reda acestui gen locul pe care îl merită în recrearea și educarea maselor. Din genul de odinioară, sortit vulgarității, superficialității, influențelor cosmopolite, decadente, de maimuțăreală a jazz-ului, compozitorii noștri au reușit, într-o oarecare măsură, să creeze o muzică distractivă și de dans cu un conținut decent, tineresc și cu o formă din ce în ce mai îngrijită.

În toate aceste genuri, de o importanță mare și semn al unor preocupări noi ale compozitorilor noștri legați de viață este alegerea tematicii. Caracterul contemporan al preocupărilor compozitorilor noștri în materie de tematică, se oglindește, între altele, în tratarea problemei păcii. În creația noastră ideile păcii sînt prezente într-o serie de lucrări de toate genurile: cîntece de masă, lucrări simfonice și de cameră. În general, întreaga noastră activitate artistică, de la înființarea Uniunii și pînă astăzi, în ceea ce privește creația muzicală și frămîntările în domeniul teoretic, pornesc și se axează din ce în ce mai puternic pe ideea de pace și de reconstrucție a patriei noastre, în spiritul unei largi colaborări între popoare. Aceste lucruri se reflectă în creația compozitorilor pe măsură ce ei devin mai conștienți de faptul că pacea este prima condiție a înfloririi artelor, ca o consecință a înfloririi generale a vieții și a perspectivelor progresului.

Compozitorii noștri participă activ la lupta pentru pace, atît prin creațiile lor, cît și pe plan social și politic.

În spiritul păcii și colaborării culturale internaționale, între muzicienii din toată lumea se strîng din ce în ce mai mult relații cordiale. În această privință ne sînt desigur proaspete în memorie vizitele în țara noastră și la Uniune a unor muzicieni din Anglia, Franța, Jugoslavia, Belgia, Japonia, invitațiile de a participa la concursuri internaționale și la alte acțiuni destinate a întări spiritul pașnic de colaborare culturală. Primirea țării noastre ca membră în Organizația Națiunilor Unite va constitui desigur încă un stimulent pentru dezvoltarea mai departe a acelor relații care corespund năzuinței poporului nostru pentru pace și prietenie cu popoarele din lumea întreagă. Relațiile de prietenie personală, legate cu prilejul vizitelor compozitorilor romîni în țările de democrație populară și îndeosebi în U.R.S.S., constituie pentru noi un factor important de întărire a conștiinței că contribuția fiecăruia dintre noi la lupta pentru pace își are însemnătatea ei.

Din preocupări răzlețe de critică muzicală, istorie a muzicii și folclor, sub îndrumarea Secției de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor, a început să se închege o activitate mai susținută, cu un caracter de permanență, cuprinzînd cu o competință din ce în ce mai mare, și probleme de estetică, legate de creația contemporană, precum și preocupări de înzestrare a învățămîntului muzical cu lucrări concepute într-un spirit nou. Estetica științifică și problemele de artă, văzute în lumina concepției materialist-istorice, cîștigă teren în cercetări istorice și folclorice din ce în ce mai adîncite, din ce în ce mai orientate spre lucrări de sinteză.

În critică se poate observa de asemenea părăsirea empirismului și a literaturizării impresioniste în favoarea punerii din ce în ce mai concrete a problemelor interpretării și creației.

În ultimul timp, au început să apară lucrări, studii, monografii și culegeri de folclor, urmînd ca activitatea publicistică în domeniul muzicologiei să se intensifice treptat. Nu este de prisos să amintim cît de importante sînt pentru dezvoltarea creației, pentru întărirea conștiinței valorilor ce zac în istoria noastră, în muzica noastră populară ca și în formarea publicului larg de iubitori de muzică, cercetările muzicologilor noștri.

*

Cu toate succesele obținute în domeniul muzicii simfonice și îndeosebi al muzicii de cameră, precum și în domeniul muzicii vocal-simfonice și chiar al operei și baletului, compozitorii noștri rămîn datori față de popor, a cărui exigență artistică este în continuă creștere și care are nevoie de lucrări de proporții mari, de lucrări care să trateze toate problemele și aspectele vieții contemporane. În acest sens, Uniunea Compozitorilor trebuie să ducă o acțiune susținută pentru crearea unor lucrări valoroase și într-un număr mai mare în genul programatic. Programatismul trebuie să-și găsească locul și în muzica de cameră, care este pîndită de primejdia abstractismului și poate ușor deveni un teren de experimentări și speculații sterile.

Tineretul nostru talentat s-a îndreptat în ultima vreme tot mai mult spre genul muzicii de cameră. Secția de muzică simfonică și de cameră este făcută atentă să se străduiască să mobilizeze și să îndrumeze pe compozitorii tineri către genul programatic, lămurindu-i că în acest gen își pot desfășura din plin calitățile de fantezie, de concepție și de măiestrie, creînd imagini apropiate de sufletul oamenilor de azi.

Succesele obținute în creația de lucrări mari vocal-simfonice nu pot ascunde faptul că asemenea lucrări au apărut totuşi destul de rar, şi că, cu unele excepţii, ele nu oglindesc probleme ale actualităţii. Este ştiut că prin asemenea lucrări compozitorii se apropie cel mai mult de sufletul poporului, asemenea lucrări au posibilitatea de a pătrunde adînc în mase şi dovedesc o valoare educativă deosebită.

Creaţia de operă şi balet în spiritul nou se găseşte la început. Trebuie să intensificăm eforturile pentru ca acest gen să se dezvolte, compozitorii dînd la iveală lucrări din ce în ce mai valoroase şi abordînd cu curaj teme ale actualităţii. Lucrul nu este uşor şi presupune o analiză adîncă a cauzelor obiective şi subiective care frînează evoluţia acestui gen deosebit de preţuit de popor şi reprezentativ pentru cultura noastră muzicală. Apariţia unor librete valoroase, care să inspire pe compozitorii noştri, este în strînsă legătură cu dezvoltarea la un înalt nivel a dramaturgiei noastre contemporane, iar soluţionarea acestei probleme nu poate rezulta decît dintr-o colaborare strînsă între cei mai valoroşi scriitori şi compozitori, precum şi din coordonarea tuturor factorilor de reprezentare a unui spectacol complex cum este opera şi baletul.

Condiţiuni asemănătoare se potrivesc şi creaţiei de operete, de spectacole mixte muzical-literare şi chiar şi genurilor în care muzica trebuie să-şi aducă aportul pentru sublinierea ideilor dramatice ale textului ca : muzica de film şi muzica de teatru.

Alături de lucrări valoroase din domeniile menţionate mai sus, mai apar şi lucrări cenuşii, lipsite de forţă, de strălucire, de dramatism, de plasticitate, plate, fără relief şi fără viaţă, Deşi aceste lucrări nu se înscriu în categoria elucubraţiilor formaliste de extremă, deşi prezintă un nivel satisfăcător în ce priveşte tehnica, ele totuşi nu trăiesc, nu vorbesc oamenilor cu convingere. Credem că principala cauză a acestei deficienţe constă în faptul că temele muzicale ale acestor lucrări nu conţin în ele concentrată toată forţa, toate potenţele dinamice pentru a se putea angrena în conflicte puternice care să genereze dezvoltări ample, viguroase şi dramatice. Dacă tema muzicală este aceea prin care compozitorul oglindeşte esenţa realităţii, efortul principal al creatorului trebuie să se îndrepte spre invenţiunea de teme frumoase care să conţină în ele energiile capabile să dezlănţuie dezvoltările, creşterile şi permanentele transfigurări caracteristice dramaturgiei simfonice. O temă de o invenţiune palidă, uscată — o falsă reprezentare a vieţii — nu poate naşte nici conflictul, nu suportă variaţia, reînnoirea perpetuă. Aici este cauza monotoniei, cauza cenuşiului, cauza lîncezelii. Iar acestea toate sînt departe de a fi atributele esenţiale ale vieţii, în nici un caz ele nu pot caracteriza viaţa nouă, omul nou şi nu pot prezenta energia creatoare şi aspiraţiile noastre. Asemenea teme nu pot duce la concluzia optimistă, nu pot produce auditorului bucuria încheierii luptei prin victoria forţelor pozitive ale vieţii. Un alt aspect negativ în ceea ce priveşte caracterul temelor, punerii lor în conflict, dezvoltării şi rezolvării este anihilarea conţinutului conflictului şi al rezolvării sale printr-o frămîntare haotică, dezechilibrată, formală.

Încă un aspect care duce la platitudine, la tocirea emoţiei, la lipsa de interes, la lipsa de prospeţime, de originalitate, de noutate, de vigoare artistică, este schematismul în construcţia muzicală. El constă în limitarea expresiei muzicale la forme stereotipe, superficiale, exterioare şi conformiste.

Probleme asemănătoare se pun, ţinînd seama de specificul, de proporţiile şi capacitatea expresivă şi în creaţia cîntecului de masă, în muzica de dans şi uşoară.

În aceste genuri sortite să aibă o largă răspîndire, genuri muzicale cu adevărat destinate maselor largi, genuri cu mare forţă de înrîurire asupra gîndirii şi acţiunilor oamenilor, menite pe deasupra să pregătească înţelegerea muzicii înalte şi, prin ea, a ideilor celor mai înaintate şi mai adînci ale gîndirii superioare omeneşti, sînt prezente în mică măsură preocupările pentru oglindirea largă a tuturor aspectelor importante ale vieţii de astăzi. Lipsesc cîntece bune despre patrie, despre muncă, despre avîntul patriotic, despre lupta eroică a clasei muncitoare şi a ţărănimii muncitoare pentru consolidarea şi triumful cauzei socialismului, lipsesc cîntece bune pentru tineret, copii, sportivi şi ostaşi, lipsesc cîntece bune şi pătrunzătoare care să biciuiască racile învechite şi metehne sociale care încă persistă.

Şi aici se pune din plin problema calităţii poeziilor şi a textelor muzicale, precum şi a nivelului profesional, a orizontului şi a conştiinţei compozitorilor.

Muzicologia noastră suferă de următoarele lipsuri : nivelul profesional scăzut al celor mai mulţi dintre criticii şi muzicologii noştri, timiditatea pe care o manifestă încă din plin în tratarea problemelor de bază ale creaţiei, chiar şi cei mai capabili, lipsa unei orientări şi a unei perspective, ferită de oscilaţii perpetue între dogmatismul rigid şi liberalismul haotic. Acolo unde gravitatea problemelor de tot felul din domeniul ştiinţei muzicale ar trebui să oblige pe cercetători la o adîncire, la sezisarea esenţialului şi la capacitatea de generalizare şi elaborare a unor concluzii valabile, se observă o mărginire la amănunte nesemnificative, la o anecdotică superficială şi neinteresantă, la înlocuirea întregului complex al problemei printr-un detaliu ridicat la rangul de principiu determinant. Nu putem să trecem cu vederea, cu această ocazie, nici comoditatea şi puţina aderenţă la problemele care frămîntă viaţa noastră muzicală, activitatea redusă, în sînul Uniunii Compozitorilor, a membrilor Secţiei de muzicologie. În presă, în publicaţiile noastre de specialitate se reflectă palid şi uneori deformat frămîntările, problemele, realizările şi perspectivele vieţii noastre muzicale cu toate aspectele ei. În cenaclele Uniunii, în dezbaterile, în discuţiile asupra problemelor importante şi arzătoare ale creaţiei noastre, se aude foarte slab glasul muzicologiei noastre. Sîntem ca şi mai înainte în situaţia de a lăsa pe umerii compozitorilor rezolvarea tuturor problemelor teoretice şi ideologice ale creaţiei. Nu considerăm că acest efort care se cere compozitorilor dăunează creaţiei lor, dar el nu constituie un punct de onoare al muzicologilor noştri.

Pentru a înlesni dezvoltarea nestînjenită a forţelor creatoare din rîndurile tinerilor compozitori şi muzicologi, pentru a-i ajuta în rezolvarea unor probleme specifice lor, Uniunea Compozitorilor a înfiinţat în ultima vreme o grupare de tineret. Cu toate rezultatele pozitive în munca acestei grupări, trebuie să spunem că mai avem de luptat pentru a-i face părtaşi la eforturile noastre, pentru a-i activiza în sensul unei orientări sănătoase şi al unei înalte conştiinţe profesionale. Trebuie să intensificăm grija noastră, a acelor mai în vîrstă, pentru a feri tineretul de influenţe dăunătoare dinafară, precum şi de înclinaţii negative inerente stadiului lor de dezvoltare.

Un moment crucial în dezvoltarea muzicii şi în orientarea creatorilor muzicali din ţara noastră îl constituie Rezoluţia Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice cu privire la problemele muzicii, rezoluţie dată în februarie 1948. Principiile acestui document cultural-politic îşi confirmă din ce în ce mai mult deplina lor valabilitate, în domeniul artei universale. Pe măsură ce trece vremea se confirmă adevărul că preocuparea pentru conţinut, care trebuie să exprime legătura cu viaţa, cu tradiţiile poporului, cu lupta lui, cu caracteristicile simţirii sale, cu spiritul contemporan, concretizate muzical în primul rînd în melodie, ca factor esenţial al artei muzicale, întregită organic cu celelalte mijloace de expresie, armonie, polifonie, etc., exprimarea acestui conţinut în forma naţională şi la un nivel înalt de măiestrie artistică, legătura permanentă a creatorilor cu tradiţia universală şi naţională a artei muzicale şi dezvoltarea creatoare a cuceririlor celor mai înaintate ale artei muzicale din toate timpurile şi de pretutindeni, asigurînd astfel perspectivele luminoase ale artei muzicale naţionale în angrenajul universal, noţiunea de accesibilitate pusă într-un spirit larg şi aplicată condiţiilor specifice ale dezvoltării artei muzicale ca factor de educaţie a poporului, înfierarea decadentismului, extravaganţelor, a ruperii formei de conţinut, a închistării în turnul de fildeş, a cosmopolitismului şi a multiplelor feluri de manifestare ale formalismului, ale dogmatismului şi ale academismului în muzică — toate acestea constituie fundamentele importante ale acestei rezoluţii, fiind în acelaşi timp principii de bază ale metodei realismului-socialist.

Rezoluţia din 1948 a avut darul să influenţeze pozitiv creaţia celor mai mulţi dintre compozitorii noştri, îndreptîndu-i pe calea unei arte realiste, pe unii eliberîndu-i din sfera influenţelor cosmopolite şi formaliste, altora redîndu-le încrederea în justeţea drumului lor şi pe toţi, apoi, conducîndu-i din ce în ce mai sigur pe calea unei arte muzicale realist-socialiste. Astăzi, după trecerea a opt ani de la Rezoluţia din februarie 1948, ne aflăm în situaţia de a aprecia cu mai multă înţelegere adevărata semnificaţie a acestui important Document, luînd în considerare drumul parcurs şi perspectivele care se deschid muzicii noastre în viitor.

În acest sens sîntem astăzi în măsură să judecăm cu mai multă obiectivitate şi simţ al realităţii, atît calităţile incontestabile cît şi scăderile inerente ale Rezoluţiei Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din 4—5 februarie 1952. Neţinînd seama de condiţiile obiective de dezvoltare şi de etapa în care se găsea evoluţia muzicii noastre în acel moment, neţinînd seama de creatori ca oameni şi ca făuritori, după puterile fiecăruia, ai culturii noastre muzicale, fără să caute a dezvolta calităţile acestor compozitori şi să-i ajute cu răbdare să-şi lichideze lipsurile sau nedumeririle, nepreţuind aportul pe care aceşti compozitori s-au dovedit a fi capabili să-l aducă la cauza comună a dezvoltării muzicii noastre, supraapreciind forţa unui grup restrîns de compozitori care treptat s-au izolat în chip sectar, rupîndu-se de ceilalţi compozitori, îngustînd în bună parte aplicarea principiilor Rezoluţiei din februarie 1948, ca bunăoară legătura dintre conţinut şi formă, în defavoarea formei şi a măiestriei, decretînd ca inaccesibile şi formaliste lucrări de valoare ale muzicii noastre, condamnînd în bloc opera unor compozitori de seamă, catalogînd fără analiză adîncită, uneori chiar în necunoştinţă de cauză, ca formaliste, lucrări şi evoluţii ale unor compozitori însemnaţi — Rezoluţia din 1952 a Comitetului Uniunii Compozitorilor ne-a îngreuiat în bună măsură eforturile pe care le facem de doi ani încoace pentru strîngerea în jurul Uniunii a tuturor forţelor noastre creatoare.

Astăzi considerăm că aceste lipsuri ale Rezoluţiei din 1952 au fost în parte lichidate. Strîngerea forţelor în jurul Uniunii este astăzi o realitate de necontestat. Repunerea în justa lor valoare a principiilor de bază ale Rezoluţiei din februarie 1948, s-a făcut şi se face treptat şi cu rezultate din ce în ce mai folositoare dezvoltării muzicii noastre.

Astăzi, creaţia noastră creşte şi se dezvoltă în efortul comun al celor mai de seamă talente ale muzicii noastre contemporane, iar opere vechi ale înaintaşilor noştri şi ale unor compozitori în viaţă sînt repuse în circulaţie, restabilindu-li-se valoarea.

Aceste lucruri se realizează în acelaşi spirit larg, pătruns de simţul realităţii şi de o înaltă perspectivă, în spiritul în care se desfăşoară munca, eforturile, străduinţele şi idealurile comuniştilor, muncă şi strădanie ce se reflectă în documentele celui de-al II-lea Congres al Partidului nostru.

*

Începînd de la înfiinţarea Uniunii Compozitorilor şi pînă astăzi, organizarea cunoaşterii şi discutării creaţiei compozitorilor noştri, în scopul îndrumării creaţiei, a evoluat către forme superioare. De la acele comisii de triere a creaţiei care lucrau izolate, care nu puteau transmite autorilor sub nici o formă idei de îndrumare, trecînd prin acele organe numite comisii de îndrumare, în care un grup de compozitori, chiar dacă de multe ori se nimerea să fie compus din oameni competenţi, dădea sfaturi ex catedra celorlalţi, am ajuns la forma actuală de organizare pe secţii, în care creaţia se dezbate în colectiv larg între specialişti care-şi spun cuvîntul în mod nestingherit. Însuşi conţinutul muncii secţiilor, de la înfiinţarea lor (din iulie 1954) pînă astăzi, a evoluat în sensul adîncirii şi întăririi caracterului ştiinţific al discuţiilor, care se desfăşoară astăzi la un nivel din ce în ce mai satisfăcător. De la formele iniţiale ale muncii pe secţii separate, am ajuns astăzi să asigurăm prezenţa tuturor secţiilor la dezbaterea unor probleme de specialitate, pe baza creaţiei vii, în cadrul unui program axat pe problematica variată a genurilor de creaţie. Contribuţia muzicologilor la discutarea problemelor tuturor genurilor, deşi încă timidă, se face din ce în ce mai simţită. Secţia de muzicologie a izbutit chiar să se prezinte în cîteva rînduri în faţa compozitorilor cu referate şi studii legate de creaţie, ceea ce nu e puţin lucru.

Inaugurarea recentă a formei preconizate la înfiinţarea secţiilor, constînd în analizarea şi discutarea pe baze ştiinţifice şi profesionale a unor lucrări în curs de elaborare, reprezentînd un mijloc de îndrumare eficientă a compozitorului în munca sa alături de cealaltă formă de prezentare şi discutare a creaţiilor finite şi intrate în circulaţie, formă aplicată pînă acum în cenacle, înseamnează o lărgire şi mai mare a mijloacelor de orientare. În aceste discuţii, compozitorul are ocazia să-şi verifice poziţia sa, mijloacele de exprimare, avînd libertatea să judece şi să aleagă din criticile aduse observaţiile pe care le consideră cele mai potrivite îmbunătăţirii lucrării sale sau muncii sale în viitor.

Unele prilejuri de a discuta în for mai larg problemele de creaţie, discuţii la care au luat parte şi persoane dinafara Uniunii, fie din instituţiile muzicale, fie din Uniunea Scriitorilor, fie din presă şi din cadrul organelor de Stat şi ale partidului, au fost binevenite pentru a da creaţiei un sprijin şi mai mare în orientare. Aceste consfătuiri largi ar trebui să devie forme periodice de îndrumare a creaţiei de toate genurile şi să-şi îmbunătăţească sistemul de lucru. Uniunea, instituţiile şi organele de Stat răspunzătoare de dezvoltarea diferitelor sectoare ale vieţii noastre muzicale, trebuie să urmărească pînă la capăt îndeplinirea sarcinilor trasate în aceste consfătuiri ca şi lichidarea lipsurilor semnalate.

Un factor de cea mai mare importanţă pentru crearea unor lucrări muzicale cu conţinut viu, de viaţă actuală, legat de eforturile şi aspiraţiile oamenilor muncii, de realizările lor, de frumuseţile patriei noastre, de transformările revoluţionare care se petrec sub ochii noştri, este documentarea pe teren, permanenta legătură cu oamenii muncii la locurile lor de producţie, cunoaşterea naturii în înfăţişările ei caracteristice din ţara noastră. În acest sens socotim că deplasările în grupuri mari ale compozitorilor pe şantiere, uzine, gospodării colective, locuri istorice, regiuni de mare frumuseţe, deschid orizonturi largi creatorului, îmbogăţindu-i sufletul şi fantezia cu impresii puternice şi noi.

Toate aceste forme organizatorice ale muncii în Uniunea noastră, tot acest contact cu realităţile înconjurătoare, au ca rezultat dezvoltarea creaţiei noastre în ansamblul ei, orientarea ei pe calea realismului-socialist, dezvoltarea largă şi liberă a tuturor personalităţilor creatoare, aşa cum ne învaţă partidul.

În sensul preocupărilor conducerii Uniunii de a angrena în jurul Uniunii un număr cît mai mare de compozitori — toate talentele şi toate forţele — în ultimii doi ani s-a pus preţ pe colaborarea strînsă şi permanentă cu Comitetul. Întrucît pe parcurs, mai ales de la înfiinţarea secţiilor din iulie 1954, s-a dovedit din ce în ce mai puţin utilă şi operativă munca cu vechea formă organizatorică a Biroului — mai ales că în mod regulat, Comitetul a fost întrunit lunar şi astfel angrenat în munca de conducere în toate problemele mari şi mici — această formă de birou a fost părăsită. În realitate însă, conducerea n-a renunţat la munca colectivă de zi de zi, întrucît au fost de fapt angrenaţi de îndată în muncă secretarii secţiilor. S-a constituit astfel în chip natural şi logic o nouă formă a biroului. În locul unui organ fără posibilităţi de a lega conducerea cu masele de compozitori, şi care se interpunea în mod formal între conducere și Comitet și constituia astfel o frînă în acționarea operativă, în mod firesc s-a întărit colaborarea dintre conducere și secții, iar prin aceasta cu membrii Uniunii. În felul acesta conducerea poate fi permanent în curent cu viața și problemele secțiilor, pe care le pot apoi transmite Comitetului, în lumina lor reală. Membrii vechiului birou sînt și astăzi membri în Comitet și pot astfel să-și depună activitatea în sprijinul rezolvării problemelor de toate felurile ale Uniunii.

În cadrul Uniunii Compozitorilor și al Fondului Muzical ca anexă a Uniunii, se administrează trei bugete și trei gestiuni deosebite: bugetul de subvenție acordat de stat Uniunii, bugetul de subvenție acordat Fondului Muzical și bugetul drepturilor de autor. Această complexitate administrativă și financiară impune folosirea unui aparat administrativ destul de mare și servicii speciale. Indeosebi, administrarea de către Comitetul Uniunii a drepturilor de autor, cu toate aspectele pe care le implică, de la perceperea lor în toată țara, la repartizarea și la administrarea și gestionarea fondului cultural reținut prin statut din volumul global al drepturilor, necesită o activitate organizatorică amplă și o permanentă intervenție a Comitetului în rezolvarea problemelor care țin de drepturile de autor.

Comitetul Uniunii Compozitorilor ratifică, supraveghează și conduce și activitatea Fondului Muzical cu toate sectoarele lui speciale; achiziții, pensii, burse, magazinul „Muzica", case de odihnă, cantină, în perspectivă litografia. Toate aceste probleme administrative, precum și contactul permanent cu organe de stat și diferite instituții, aglomerează considerabil activitatea conducerii și deci implicit și activitatea Comitetului.

În plus, avînd în vedere deficiențele întîmplate în diferite sectoare ale activității administrative în anii de după înființarea Uniunii Compozitorilor și faptul că remedierea lor este un lucru foarte greu care cere timp și o desfășurare deosebită de energie din partea conducerii și deci și a Comitetului, acesta a fost angrenat în bună parte în rezolvarea problemelor administrative, în dauna celor de ordin ideologic. Acest lucru a făcut ca aspectul ședințelor de Comitet să pară de multe ori unilateral, axat în special pe chestiuni de ordin gospodăresc. Cu toate acestea, n-au lipsit cazurile cînd Comitetul a luat în dezbatere probleme de orientare, fie tratate mai în amănunt fie reprezentînd chintesența unor concluzii ale secțiilor. În mersul nostru înainte, ne străduim să redăm Comitetului alături de rolul de conducător organizatoric în toate sectoarele, rolul de conducător al creației muzicale și al muzicologiei noastre, ca for de dezbatere principială a concluziilor obținute din discuțiile asupra creației și problemelor pe care le ridică compozitorii și muzicologii în cadrul secțiilor.

În lumina documentelor celui de-al II-lea Congres al P.M.R., strădaniile noastre trebuie să fie concentrate pentru ridicarea dezbaterilor la un înalt nivel, iar concluziile să fie întotdeauna consemnate în hotărîri care să devină principiile diriguitoare ale întregii activități creatoare și organizatorice a Uniunii Compozitorilor.

Dezvoltarea creației noastre muzicale nu poate rămîne izolată de instituțiile care au datoria să o difuzeze pe toate căile. Astfel, în ultima vreme, conducerea Uniunii a dezvoltat mult raporturile de colaborare cu Ministerul Culturii, Direcția Artelor, cu Direcția Generală Radio, cu Editura de Stat pentru Literatură și Artă, cu Electrecord, cu Filarmonicile de Stat, cu ansamblurile, Teatrul de Operă și Balet, Teatrul de Operetă și cel de Estradă, precum și cu Institutul Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, cu Cartimex, apoi cu Ministerul Învățămîntului, Conservatorul de Stat, Școala Medie de Muzică, Institutul de Folclor etc.

Pînă în ultima vreme, legăturile Uniunii Compozitorilor cu aceste instituții erau cît se poate de reduse. Din cauza aceasta au existat deficiențe grave în ceea ce privește difuzarea, interpretarea și propaganda muzicii romînești în țară și în străinătate. Nu putem spune că astăzi s-a ajuns la o perfectă colaborare și la eliminarea tuturor acestor deficiențe, însă s-a făcut fără îndoială un pas hotărîtor pentru a deschide creației noastre posibilități din ce în ce mai largi de contact cu marele public din țara noastră cît și de peste hotare. Mai avem de făcut însă foarte mult în domeniul relațiilor cu străinătatea pentru o propagandă susținută și înțeleaptă a muzicii noastre.

Pentru remedierea unor lacune din vechea legislație a dreptului de autor, care dăunează foarte mult bunei desfășurări a muncii în acest domeniu și creează conducerii Uniunii probleme din ce în ce mai dificile, susținem în momentul de față cu toată energia elaborarea unei noi legi a dreptului de autor.

De la înființarea Uniunii Compozitorilor apare sub directa supraveghere și controlul administrativ al conducerii, organul Uniunii Compozitorilor (din anul 1955 și al Ministerului Culturii), revista „Muzica". De la apariția sporadică din anii următori înființării ei, revista a ajuns în ultimii doi ani la o periodicitate lunară avînd o redacție, care activează cu o competință și cu un randament crescut. Revista „Muzica" se străduiește să dezbată probleme de creație și să oglindească aspectele vieții muzicale din Uniune, din Capitală și din întreaga țară.

Cu toate că revista a obținut pînă în prezent, mai ales în ultima vreme, unele rezultate frumoase, cu toate că redacţia munceşte cu rîvnă şi din ce în ce tot cu mai multă competinţă, sîntem încă departe de a avea o publicaţie reprezentativă pentru intensitatea şi nivelul la care se desfăşoară munca, se pun problemele şi se creează lucrări muzicale în ţara noastră. Aceasta se datoreşte în primul rînd lipsei de colaborări la revistă din partea compozitorilor şi muzicologilor de seamă, care n-au putut fi încă atraşi spre această muncă de mare răspundere.

Printre criticile pe care le aducem unor articole publicate în revista „Muzica", menţionăm în primul rînd lipsa de combativitate, lipsa de adîncire a problemelor legate de creaţie, lipsa caracterului concret în punerea problemelor, tendinţele tehniciste în analizarea operelor compozitorilor şi superficialitatea în reportajele şi cronicile privind viaţa şi activitatea muzicală din ţara noastră.

Cerem cu această ocazie mai mult efort creator colaboratorilor permanenţi ai revistei „Muzica", spirit de iniţiativă şi o acţiune mai energică pentru mobilizarea conştiinţelor şi forţelor creatoare în jurul dezbaterii celor mai importante probleme ale creaţiei şi vieţii noastre muzicale. Cerem revistei „Muzica" să devină combativă şi îndrăzneaţă, să-şi consolideze din ce în ce mai mult nivelul teoretic şi ştiinţific, luînd aminte că ştiinţa nu trebuie să fie o repetare pedantă şi la nesfîrşit a unor lucruri cunoscute. Ştiinţa trebuie să devină creaţie.

Revista „Muzica" trebuie să devină cu ajutorul nostru al tuturor, un organ înaintat pentru a duce lupta cu prestigiu în slujba promovării creaţiei romîneşti contemporane şi a tuturor ideilor legate de înflorirea muzicii în ţara noastră.

*

În raportul său la cel de-al II-lea Congres al P.M.R. tovarăşul Gheorghiu-Dej, prim-secretar al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, subliniază în aplauzele asistenţei, ale delegaţilor trimişi din întreaga ţară şi ale membrilor Comitetului Central, succesele însemnate care au fost repurtate în domeniul literaturii şi artelor. Citām:

„Deosebit de îmbucurător este faptul că în literatura şi arta noastră îşi dau mîna scriitori şi oameni de artă din diferite generaţii. Scriitorii şi artiştii noştri continuă tradiţiile literaturii şi artei înaintate a trecutului, tradiţiile clasicilor literaturii şi artei noastre". Cu toate succesele, se arată în acest document: „Multe dintre temele mari şi dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului, ca şi din istoria ultimelor decenii, nu şi-au găsit oglindirea în literatură şi artă decît în slabă măsură"...

Pentru evitarea în creaţia noastră şi în critica muzicală a unor rătăciri naturaliste, pentru lupta împotriva caracterului ilustrativ şi de reportaj neartistic al unor lucrări împodobite cu titluri pompoase, indicaţia conţinută în aceste cuvinte ale primului secretar al Comitetului Central al Partidului este deosebit de preţioasă. Trebuie reţinut în primul rînd termenul de „aspecte fundamentale". Prin aspecte fundamentale noi trebuie să înţelegem acele procese care ridică fenomenul la sfera esenţialului, la sfera tipicului. Creatorii şi muzicologii trebuie să dea o deosebită atenţie acestei indicaţii. Uniunea se va strădui să intensifice colaborarea cu poeţi şi scriitori, dramaturgi şi scenarişti pentru crearea de poezii, librete şi scenarii pentru cîntece, lucrări vocal-simfonice, opere, operete şi balete.

Aniversările din 1957 vor fi un prilej binevenit de actualizare a tematicii. Caracterul forţat al campaniilor de creaţie care duc la uniformizare şi şablon, trebuie combătut. Metodele de îndrumare din secţii trebuiesc îmbunătăţite, completîndu-se cu o mai mare activizare a compozitorilor în direcţia creării de lucrări mari vocal-simfonice, programatice, cu subiecte contemporane.

În acelaşi timp, trebuiesc analizate cu discernămînt dificultăţile obiective şi subiective în calea realizării unor asemenea lucrări necesare. Trebuie pusă cu curaj şi lămurită problema realismului-socialist în toate genurile de muzică.

Ocupîndu-se de metoda realismului-socialist în creaţia înaintată, tovarăşul Gheorghiu-Dej spune: „Realismul-socialist exclude deopotrivă tendinţa de a prezenta viaţa în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca şi tendinţa de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realităţii noastre şi a eroilor vieţii noi"...

„Duşman al oricărei nivelări sau egalizări mecanice în materie de creaţie, realismul-socialist oferă creatorului cele mai largi posibilităţi de manifestare a personalităţii sale artistice, dînd frîu liber unei largi varietăţi de stiluri şi gusturi artistice"...

Creatorii conştienţi combat îngustarea sub orice pretext s-ar manifesta ea, considerînd că lucrări în care realitatea noastră este prezentată la un nivel de măiestrie scăzut, cu mijloace de expresie perimată, la o tensiune artistică joasă, folosind forme de proporţii gigantice în contradicţie cu materialul melodic de bază sărac, cu o contribuţie personală minimă, nu pot fi considerate, cu toată buna intenţie a creatorilor lor, ca realist-socialiste, ba nici măcar ca lucrări realiste.

Uniunea îşi propune să deschidă discuţia cît mai intens în jurul unor asemenea lucrări. Totodată trebuie să ne străduim să nu ajungem la o diluare a procesului creator şi la o îngustare a lui, reducîndu-l la latura pur tehnică.

Cu privire la creşterea de cadre noi, tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej dă în raportul său, următoarea indicaţie: „Comuniştii trebuie să unească preocuparea permanentă pentru formarea de cadre tinere de specialişti cu o atitudine atentă faţă de specialiştii vechi, ajutîndu-i pe aceştia în justa orientare a activităţii lor, corespunzător cu necesităţile construcţiei socialiste"...

Există la unele cadre tinere tendinţa de a subaprecia eforturile şi contribuţia constructivă a celor mai în vîrstă şi a înaintaşilor. Există de asemenea tendinţa de a subestima anumite sectoare şi genuri ale activităţii ştiinţifice şi artistice. Se manifestă în rîndurile noastre tendinţa de a subestima anumite genuri muzicale şi pe reprezentanţii lor. Există între muzicologii noştri tendinţa de a subaprecia de pildă munca migăloasă de strîngere a datelor istorice, bază pentru sinteze ulterioare. Există de asemenea tendinţa de a nesocoti străduinţele pentru clarificare în domeniul esteticii.

Uniunea Compozitorilor trebuie să întreprindă o acţiune susţinută, atît în cadrul secţiilor, cît şi în conferinţe publice, în revista „Muzica" şi în presa de specialitate, pentru ridicarea nivelului criticii, lărgirii preocupărilor ştiinţifice generale şi legarea lor de manifestările curente, semnificative din viaţa noastră muzicală. Uniunea trebuie să organizeze în acest scop discuţii libere în probleme de estetică generală şi muzicală. Ea va stimula apariţia unor lucrări de sinteză în domeniul istoriografiei muzicale şi a folclorului, dîndu-şi contribuţia la o analiză a activităţii ştiinţifice din cadrul Institutului de Folclor şi sprijinind activitatea sectorului muzical al Secţiei de Artă a Academiei R.P.R.

Trebuie intensificată şi conturată mai concret acţiunea pentru introducerea învăţămîntului muzical obligatoriu în şcolile medii de cultură generală precum şi în şcolile pedagogice. Prin subsecţia de învăţămînt muzical din cadrul Secţiei de muzicologie, se va trece la elaborarea de manuale didactice într-un spirit nou, precum şi, cu sprijinul Ministerului Invăţămîntului, la recalificarea cadrelor didactice, neglijate în urma desfiinţării învăţămîntului muzical general. In această privinţă ne-a fost de un deosebit ajutor convorbirea cu factori de răspundere din conducerea instituţiilor de învăţămînt superior din Uniunea Sovietică, care au subliniat importanţa muzicii ca factor educativ cetăţenesc în formarea omului de cultură de tip nou, precum şi atenţia deosebită acordată de guvernul sovietic acestei chestiuni.

Referindu-se la climatul şi stilul de muncă bazat pe critică şi autocritică, tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej spune :

„Pentru ca literatura şi arta noastră să înflorească şi să se dezvolte, trebuie înlăturat din cale tot ce o împiedică din mersul ei înainte. Organizaţiile noastre de partid au sarcina de a combate cu hotărîre tămîierea reciprocă, spiritul de grup, tendinţa de a prefera o atmosferă stătută unei discuţii curajoase, adînc principiale, pătrunsă de spirit de partid".

Uniunea Compozitorilor, în frunte cu Comitetul, se declară ferm hotărîtă să dea bătălia împotriva acelor elemente care se sustrag criticii tovărăşeşti principiale, care ocolesc cenaclele şi în general munca Uniunii, afectînd nepăsare şi ducînd o luptă de culise. Comitetul şi conducerea Uniunii Compozitorilor, prezente permanent în viaţa Uniunii, nu se tem de critica deschisă, iar sezisările unor membri ai Comitetului şi ai Uniunii în legătură cu lipsurile existente, sînt permanent observate în măsura în care sînt constructive şi întemeiate.

Comitetul şi conducerea Uniunii Compozitorilor nu cunosc membri privilegiaţi, nu pot tolera două feluri de tratamente pentru membrii ei. Ea nu cunoaşte membri ai Uniunii scutiţi de critică. Restabilirea şi ierarhizarea valorilor unanim recunoscute constituie un proces permanent în mişcare, deschis tuturor compozitorilor şi muzicologilor care se evidenţiază în creaţie şi ştiinţă, în activitatea lor obştească, în aportul pe care-l aduc Uniunii şi muzicii noastre. Cine nu vrea să lucreze în Uniune se exclude singur din viaţa obştească muzicală.

Pentru clarificarea multiplelor probleme ce s-au ivit în viaţa Uniunii în ultimii doi ani, pentru definitivarea unei conduceri care să pregătească acţiunile mari viitoare ale Uniunii, pentru modificarea unor dispoziţiuni statutare de mult perimate, care îngreuiază foarte mult acţiunile conducerii şi Comitetului, şi pentru a întări puterea colectivului de conducere, care este Comitetul Uniunii Compozitorilor — conducerea Uniunii propune Comitetului lărgit pregătirea şi organizarea unei conferinţe pe ţară care va avea loc în principiu în luna noiembrie 1956 şi care va cuprinde, în mare, următoarea ordine de zi :

1) Raport de activitate
2) Raportul cenzorilor
3) Modificarea statutului
4) Alegerea noului Comitet,

şi apoi alegerea de către Comitet a noii conduceri. Comitetul ales în urma acestei conferinţe, care din motive obiective întîrzie de ani de zile, va putea să-şi îndrepte forţele spre organizarea în 1957 a Congresului Uniunii Compozitorilor şi a unor mari serbări ale muzicii romîneşti, la care să fie invitaţi oaspeţi din străinătate şi care vor însemna o trecere în revistă a realizărilor noastre ca şi în general a forţelor principale ale vieţii noastre muzicale.

Cu privire la lupta împotriva influenţei ideologiei străine, tovarăşul Gheorghiu-Dej îndeamnă în raportul său la „O luptă neîncetată împotriva influenţelor ideologiei străine în domeniul creaţiei artistice, împotriva feluritelor resturi ale influenţelor literaturii şi artei burgheze din Occident de genul formalismului şi subiectivismului".

In ultimii ani, la noi, procesul de clarificare a orientării în domeniul creaţiei face progrese. Indeosebi căutăm prin punerea unor probleme concrete de creaţie să contribuim la lămurirea unor termeni generali ai esteticii realiste, găsindu-le conținutul concret și aplicarea la muzică. Respingerea epigonismului și a unor tendințe de a rupe forma de conținut, de a transforma muzica într-un joc gratuit al mijloacelor de expresie, de a dezechilibra elementele în raport cu melodia ca mijloc principal de expresie muzicală, toate acestea au cîștigat teren în conștiința compozitorilor noștri. Mărturie sînt ultimele creații ale celor mai buni compozitori și dispariția treptată a unor tendințe anarhice în creația altor compozitori, îndeosebi a unor tineri. Totodată tindem spre lichidarea unor poziții retrograde care confundă combaterea formalismului cu sărăcirea limbajului muzical, simplitatea ca suprem rezultat al efortului spre măiestrie, spre claritate și bogăție, spre chintesența limbajului muzical, cu simplismul sec, inexpresiv, vulgar. Asemenea tendințe își fac loc îndeosebi în felul cum este pusă problema accesibilității, subapreciindu-se capacitatea de înțelegere, precum și posibilitățile permanente de creștere a maselor iubitorilor de muzică. De asemenea apar vulgarizări și răstălmăciri ale ideii școlii naționale, ca sinteză a formei și conținutului, reprezentativă pentru muzica noastră de astăzi și pentru străduințele celor mai luminați muzicieni ai noștri în etapa actuală de dezvoltare a muzicii romînești.

In urma discuțiilor din secții, din sînul conducerii, și a discuțiilor personale, în urma articolelor și studiilor din presă, în urma discuțiilor cu oameni de răspundere ai partidului, sîntem astăzi în măsură să abordăm mai adînc această importantă problemă a creației noastre sub multiplele ei aspecte pe care le prezintă în momentul de față. Expunerea pe care o facem în această ședință asupra problemei școlii noastre naționale de compoziție, reprezintă rodul acestor strădanii îndelungate de a aduce lumină într-o problemă pe care o considerăm strîns legată de dezvoltarea muzicii noastre în spiritul realismului-socialist, în spiritul de partid, înspre noi izbînzi și spre o nouă înflorire.

Uniunea va da o atenție deosebită clarificării unor termeni și noțiuni filozofice de largă circulație în articolele, cuvîntările și referatele noastre.

Membrii Comitetului vor trebui să depună o activitate mai bogată decît pînă în prezent, în direcția studiului teoretic și a muncii individuale de convingere a creatorilor. Unele teze generale ale esteticii științifice sînt încă desprinse de activitatea creatoare concretă și sînt mînuite fără discernămînt, creîndu-se o seamă de confuzii. Astfel, se folosesc cu ușurință termeni ca realism, realism-socialist, tipic, esență, conținut, intonație, în chip haotic, abstract și uneori pentru susținerea unor poziții personale. Uniunea Compozitorilor își propune să combată cu toată energia confuzionismul, să instaureze în discuțiile despre problemele de creație, începînd cu discuțiile în Comitet, în secții, în birouri și contacte individuale, un climat de schimb de opinii libere, din care să iasă la iveală adevărul indicat cu atîta forță în documentele celui de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn.

Intr-adevăr, Comitetul Uniunii Compozitorilor ca reprezentant al creatorilor și muzicologilor din patria noastră, nu poate decît să-și însușească cu entuziasm cuvintele cu care tovarășul Gheorghiu-Dej își încheie raportul său :

„Sarcina noastră este de a munci neobosit pentru a consolida victoria deplină a socialismului în R.P.R. Partidul Muncitoresc Romîn nu-și va cruța forțele pentru a duce la bun sfîrșit această operă măreață...

In vremea noastră forța uriașă de eliberare socială și națională a popoarelor în lupta împotriva forțelor reacțiunii și războiului, preface în realitate nădejdile și năzuințele celor mai luminate minți ale omenirii. Epoca noastră este epoca socialismului și comunismului, epoca triumfului marxism-leninismului... Inainte spre noi victorii, în lupta pentru socialism, pace, bunăstare și fericirea poporului".

Al doilea congres unional al compozitorilor sovietici

După cum se ştie, a VIII-a plenară a conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. a hotărît ca în anul 1956 să aibă loc cel de-al doilea Congres Unional al compozitorilor sovietici. La ordinea de zi a Congresului s-a stabilit că vor figura, între altele, raportul general „Despre situaţia şi sarcinile creaţiei muzicale sovietice“, corapoartele „Opera, baletul şi comedia muzicală“, „Muzica simfonică, vocal-simfonică şi de cameră“, „Genurile muzicale de masă“, Creaţia tinerilor compozitori“, „Muzica pentru copii şi tineret“, Critica muzicală şi muzicologia“, un raport special consacrat muzicii compozitorilor înaintaţi de peste hotare, probleme organizatorice.

Congresul are sarcina să aprecieze în spirit critic şi autocritic, în mod just, situaţia actuală din creaţia muzicală sovietică, să îndrume activitatea compozitorilor pentru ca ei să îndeplinească înaltele sarcini puse în faţa lor de istoricele hotărîri ale Congresului al XX-lea al P.C.U.S.

In cei opt ani scurşi de la primul Congres al Compozitorilor Sovietici, muzicienii din U.R.S.S. au obţinut succese de seamă. Printre lucrările din domeniul teatrului muzical apreciate de opinia publică dn U.R.S.S. se numără operele „Familia lui Taras“ de D. Kabalevski, „Tînăra gardă“ de I. Meitus, „Bogdan Hmelniţki“ de K. Dankevici, „Decembriştii“ de I. Şaporin, „Spre ţărmuri noi“ de M. Zarin; baletele „Călăreţul de aramă“ de R. Glier, „Cele şapte frumuseţi“ de Kara Karaev, „Taras Bulba“ de V. Soloviov-Sedoi; operetele „Vînt de libertate“ şi „Salcîmul alb“ de I. Dunaevski, „Trembita“ de I. Miliutin. Unele din aceste lucrări au fost prezentate cu succes şi peste hotare.

In domeniul muzicii simfonice, vocal-simfonice şi de cameră, s-au bucurat de succes creaţii ale lui D. Şostakovici (Simfonia a X-a, ultimele cvartete, ciclul de cîntece pe versuri populare evreieşti, „Cîntarea pădurilor“, ş.a.) S. Prokofiev (Simfonia a VII-a, „De strajă păcii“, „Tabăra de iarnă“), N. Miaskovski (Simfonia a 27-a), D. Kabalevski (concertul de vioară), I. Sviridov (ciclurile vocale) ş.a.

Cîntecul sovietic a înregistrat în aceşti ani succese de seamă. Imnul Federaţiei Mondiale a Tineretului Democratic de A. Novikov, Imnul Uniunii Internaţionale a Studenţilor de V. Muradeli, Cîntecul păcii de D. Şostakovici ca şi alte creaţii din acest gen atît de popular, sînt cunoscute departe peste hotarele patriei autorilor lor.

Cercul compozitorilor s-a îmbogăţit cu o serie de tinere talente ca R. Şcedrin, A. Eşpai, S. Ţinţadze, G. Galinin, B. Ceaikovski, E Balsis, I. Iuzeliunas, ş.a.

Totodată, muzicologia sovietică s-a dezvoltat în ultimii ani obţinînd realizări în domeniul studiului istoriei muzicii şi al unor probleme de estetică muzicală.

Inaintea Congresului Unional al Compozitorilor a avut loc o serie de congrese şi plenare în organizaţiile locale de compozitori de pe tot întinsul Uniunii Sovietice.

Cu acest prilej s-au făcut treceri în revistă ale creaţiei muzicale, au fost discutate probleme importante ale criticii şi muzicologiei, ale esteticii marxist-leniniste etc. Discuţiile, lupta de opinii dinaintea Congresului s-au oglindit şi în revista „Sovetskaia Muzîka“ precum şi în presa centrală şi locală.

De o mare însemnătate pentru pregătirea Congresului au fost articolele „Spre un nou avînt al artei muzicale sovietice“ din „Pravda“ (vezi în revista Muzica 12/1955) şi „In întîmpinarea Congresului Uniunii Compozitorilor Sovietici“ din „Sovetskaia Kultura“ nr. 116/20 septembrie 1955 (vezi în revista Muzica 9/1955). De curînd a apărut în ziarul „Pravda“ din 2 aprilie 1956 un articol al compozitorului Tihon Hrennikov.

Toate aceste articole, ca şi materialele din discuţiile avute în cadrul adunărilor premergătoare Congresului constituie o pregătire a dezbaterilor de un înalt nivel de la Congres, în care alături de succese vor fi discutate lipsurile ce se resimt în îndeplinirea de către muzicieni a înaltelor cerinţe artistice ce le incumbă.

Muzicienii din patria noastră au primit cu mult interes vestea ţinerii celui de-al II-lea Congres Unional al Compozitorilor Sovietici, urmărind şi lucrările pregătitoare în acest sens. O delegaţie de compozitori romîni vor participa la lucrările Congresului, ale cărui dezbateri şi hotărîri vor constitui neîndoielnic o sursă preţioasă de învăţăminte pentru şcoala muzicală romînească, ce se dezvoltă pe acelaşi drum ca cea sovietică — drumul realismului socialist.

O lună petrecută în Republica Cehoslovacă

de SABIN V. DRĂGOI
maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

Schimbul de experienţă prin vizitele reciproce ale oamenilor de ştiinţă şi artă din diferite ţări, care se practică pe o scară tot mai largă în ultimul timp, lărgeşte orizontul, adînceşte cunoaşterea şi întăreşte prietenia între popoare. De aceea, plecarea unui grup de muzicieni fruntaşi în Uniunea Sovietică, pe de o parte, şi a mea în Cehoslovacia pe timp de o lună, pe de altă parte, spre sfîrşitul toamnei din anul trecut, au fost iniţiative salutate cu mult entuziasm de către cei interesaţi.

M-am bucurat mult văzînd locuri şi oameni cunoscuţi din ţara unde mi-am desăvîrşit studiile, unde am profitat din plin de învăţăturile unei vechi şi bogate tradiţii muzicale sănătoase şi unde m-am bucurat de o primire şi atenţie cum nu se poate mai caldă şi ospitalieră, găsind peste tot dragoste şi mult interes pentru poporul şi arta din patria noastră.

Ştiam că şi de data aceasta mai am de învăţat şi nu m-am înşelat.

Plecat cu un plan de probleme şi vizite comunicate la timp şi discutate cu Ministerul Culturii din Praga în scopul de a fi cît mai fructuoase, am vizitat în repetate rînduri Uniunile de Compozitori şi instituţiile de folclor şi etnografie din Praga, Brno şi Bratislava, unde am stat de vorbă cu muzicieni cehi şi slovaci, informîndu-ne reciproc de munca, metodele şi rezultatele obţinute. Multe din aceste întrevederi s-au continuat în camera mea de la hotel pînă la ore tîrzii, avînd în vedere interesul celor discutate. Am căutat şi am reuşit să imprim acestor discuţii un caracter cît mai nemijlocit, prietenesc, lipsit de patina oficialităţii rigide şi care ne-a apropiat şi sudat într-o comuniune strînsă încă din primele momente.

Am vizitat Casa Centrală de Creaţie, Muzeul Etnografic din Praga şi Brno, Muzeul de instrumente muzicale din Praga — o adevărată comoară de nepreţuit prin bogăţia şi valoarea ei — Arhiva muzicală din Muzeul Morav din Brno, galerii de pictură, sculptură, expoziţii şi altele care merită să fie studiate de către specialiştii noştri, spre a ne fi de folos tradiţia lor veche şi bogată în experienţe. Am mai vizitat şi cele trei Radiodifuziuni din Praga, Brno şi Bratislava unde am asistat la repetiţiile orchestrelor populare urmate de discuţii. Am găsit şi acolo un mare interes şi o dorinţă consecventă de cunoaştere a muzicii noastre populare. La Radio Praga şi la plenara Uniunii Compozitorilor din 9—10 decembrie am făcut şi o comunicare despre organizarea, munca, metoda şi rezultatele Institutului nostru de Folclor.

Acest interes s-a concretizat şi prin faptul că s-a cerut Institutului de Folclor din R.P.R. încă din anul 1954 alcătuirea unei antologii de muzică populară de toate genurile, care să se publice în limba cehă cu scopul practic de a fi răspîndită şi întrebuinţată de către formaţiile artistice de amatori. În acest scop ni s-a cerut şi armonizarea lor sumară (cifrată) ca să fie executate conform cu spiritul şi modul de a armoniza cîntecele şi dansurile noastre. Tot Editura cehă de Stat — secţia muzicală — cu care am avut trei întrevederi, ne-a sugerat să edităm şi noi cîntecele populare cu acompaniament de pian, cum fac ei mai de mult. Aceasta contribuie la difuzarea în străinătate şi răspîndirea mai rapidă, eficace şi în straturi mai largi.

Întrucît această antologie a fost întîmpinată cu entuziasm, s-a hotărît tipărirea ei, în ţara prietenă, şi în limba romînă, cu o traducere liberă în încă 3—4 limbi. Editura de Stat din Praga s-a oferit a efectua şi această operaţie cu atît mai vîrtos, cu cît avînd clişeele în gravură de stich pe plăci de zinc deja executate, preţul de cost se reduce substanţial.

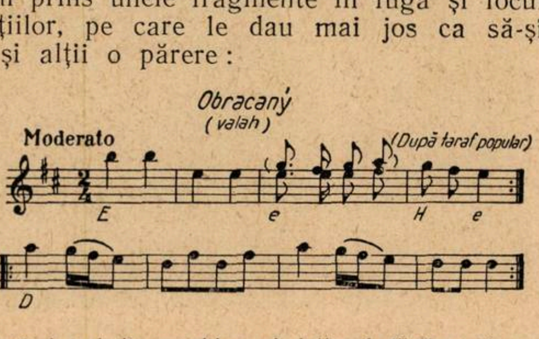
Şi fiindcă şi aşa m-am oprit mai mult la Editura de Stat, socot necesar să relatez, în puţine cuvinte, despre metodele lor de lucru. Mai întîi: nimic nu se editează întîmplător, totul numai în conformitate cu necesităţile. Editura consultă masele şi află dorinţele acestora. Le totalizează, le studiază şi cînd s-au concretizat, încredinţează lucrarea respectivă celor mai autorizaţi să o facă, fie unui individ, fie unui colectiv. Editura vine cu iniţiativa, iar specialiştii o ajută. Astfel, editura — în afară de creaţia muzicală contemporană — publică clasicii şi preclasicii muzicii cehe (ediţii revăzute), culegerile vechi de folclor sînt reconsiderate, culegeri noi de folclor ştiinţific pentru specialişti şi de popularizare pentru masele largi ale poporului cu armoniile indicate (cifrate) sau cu acompaniament de pian, pe regiuni şi genuri, cîntecele săptămînii adică 52 de cîntece alese şi difuzate de Radio în decursul unui an, cîntecele prietenilor noştri (din democraţiile populare), cîntece populare cu acompaniament de pian de Novák, Janacek şi alţii.

Trebuie să accentuez din capul locului, că la ei muzicologia este foarte înaintată şi are şi ea o tradiţie veche. Aceasta se oglindeşte în calitatea şi cantitatea publicaţiilor. Toţi muzicologii de la instituţiile de folclor şi etnografie, directorii şi custozii muzeelor, directorii de la Casa de Creaţie, specialiştii de la conservatoare etc. sînt cel puţin „doctori" în muzicologie, dacă nu profesori (titlu mai înalt). La ei universităţile unde se formează muzicologii produc anual 12 absolvenţi. Astfel se explică de ce şi la Editura de Stat, cei doi directori sînt doctori în muzicologie, au totală independenţă şi răspundere profesională în activitatea lor şi... de aceea lucrurile merg bine.

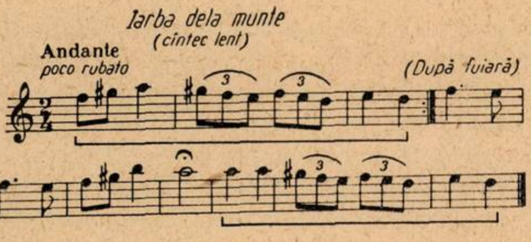
*

Un alt obiectiv al călătoriei mele a fost acela de a mă informa în problema „valahilor" din Moravia, problemă care a fost cercetată şi în trecut de savanţii din ţările carpatice şi care rămînînd nedezlegată, continuă a-i preocupa pe cei interesaţi. Eu îmi propusesem de altfel să vizitez Moravia şi Slovacia, tocmai în scopul de a lărgi reţeaua raporturilor culturale şi cu aceste ţinuturi, mai puţin sau de loc cercetate de noi. După citirea mai de mult a disertaţiei *„Influenţe româneşti în Carpaţi"* cu privire specială asupra regiunii Valassko din Moravia de dr. Dumitru Crînjală, Praga 1938, în urma concluziilor foarte judicioase trase de el, am căzut la îndoială şi eram gata să abandonez problema, neasumîndu-mi răspunderea de a o dezgropa. Totuşi, informîndu-mă la secţia de mizicologie (Horejş, Mateicik şi Klusak) de la Uniunea Compozitorilor, la mizicologii Havlicek, Vanicky de la Editura de Stat, apoi la dr. Scheufler şi dr. Kramarik de la Cabinetul de Folclor al Academiei de Ştiinţe — care au avut amabilitatea să mă viziteze la hotel — am aflat cu plăcere că problema nu a fost abandonată de ei şi că cercetările continuă, se fac descoperiri care dau de gîndit şi merită a fi luate în seamă în ce priveşte existenţa fizică a romînilor păstori de oi stabiliţi acolo pe vremuri.

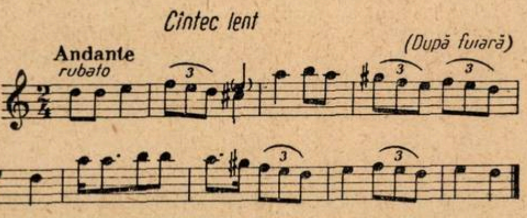
Astfel, încurajat, am sosit la Brno, capitala Moraviei, unde primit şi însoţit de tovarăşii dr. Jiri Vyslouzil, muzicolog folclorist — care ne-a vizitat în toamna anului 1955 — şi de dr. Beneş, asistent la catedra de limba romînă a Universităţii din Brno — care de asemenea a fost la Bucureşti în primăvara 1955 pentru perfecţionare — am vizitat instituţiile, muzeele, expoziţiile şi am asistat la spectacolele care mă interesau. La filiala cabinetului de folclor şi etnografie, muzicologii dr. Vetterl şi Fojtic au confirmat, fiind localnici şi deci mai documentaţi, cele afirmate la Praga. Mi-au prezentat melodii anume alese de ei, care li s-au părut a avea elemente asemănătoare cu cîntecele noastre populare din care eu am prins unele fragmente în fuga şi focul discuţiilor, pe care le dau mai jos ca să-şi facă şi alţii o părere :

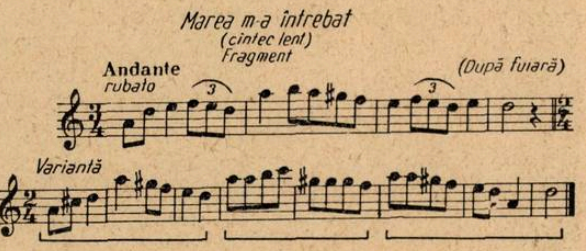

Obracaný
(valah)
Moderato
(După taraf popular)
E
e
H
e
D

Primul rînd melodic maghiar, al doilea **hotărît romînesc.**

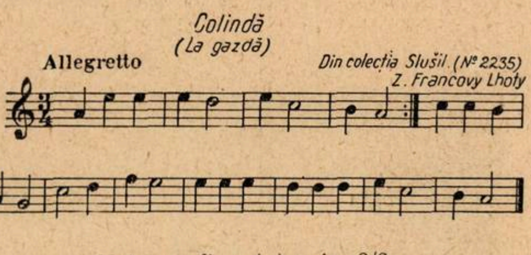

Iarba dela munte
(cîntec lent)
Andante
poco rubato
(După fuiară)
3
3
3
3

Rînduri melodice de trei măsuri, foarte frecvente.


Cîntec lent
Andante
rubato
(După fuiară)
3
3
3
3
3


Marea m-a întrebat
(cîntec lent)
Fragment
Andante
rubato
(După fuiară)
3
3
Variantă

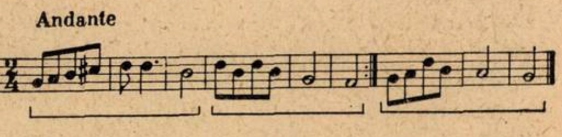
Cvasi improvizaţie. „Fuiara", după care sînt notate aceste melodii, este o fluieră joasă, de mărimea fagotului (vezi în fotografia de la pag. 25). Se cîntă greu, cere aer mult, respiraţii dese cu mici opriri, din care cauză măsura şi ritmul sînt nesigure şi schimbătoare.


Colindă
(La gazdă)
Allegretto
Din colecţia Slušil (Nº 2235)
Z. Francovy Lhoty

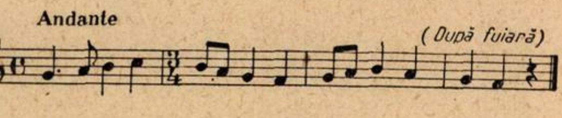
Noi am fi notat-o în 3/8.

Scara lidică şi myxolidică, foarte frecventă la cîntece şi dansuri atît în Moravia (Slovacko şi Valassko), cît şi în Slovacia de nord şi nord-vest.

b.



a.


Andante
(După fuiară)

In ziua de 29 noiembrie 1955, însoţit de prietenul Vyslouzil, ne-am deplasat în regiunea Valassko, unde am vizitat *satul muzeu* din Roznov pod Radhosteny, unde s-a adus o casă de „staroste" valah din 1720, un fel de cneaz, voievod, învestit cu puteri depline administrative şi executive de către regii Ungariei (documentul respectiv este expus) — casă în care se aflau toate uneltele de gospodărie, îmbrăcăminte etc. ca şi cum ar fi locuită şi astăzi. Ea este împodobită cu tablouri ale pictorului Jaronek care a iniţiat acest sat muzeu.

La Velke-Karlovice-Novy Hrozenkov am vizitat pe harnicul învăţător Josef Orszag-Vranicky, un pasionat şi priceput specialist în instrumente populare locale, care nu ştie numai să le construiască, dar şi cîntă din ele cu egală virtuozitate, bucurîndu-se de o apreciere binemeritată.

Reîntors la Brno, am căutat să am o întrevedere cu prof. universitar dr. Macurek, specialist în istorie, care are numeroase scrieri publicate şi în legătură cu trecutul nostru şi care se ocupă intens de lămurirea problemei „valahe" pe bază de documente istorice. Fiind mereu ţintuit la pat de boală, nu m-a putut primi, dar a binevoit să-mi comunice prin dr. Beneş concluziile sale pînă la ora actuală şi unele propuneri care ar putea duce la rezultate mai rapide şi mai concludente în problemă.

Casa unui staroste valah din anul 1720.

Biserică dintr-un sat valah.

Citez : „Cred că romînii au venit în secolul al XVI-lea dar nu în masă compactă, ci amestecaţi cu ruteni, poloni şi slovaci, toţi păstori de munte. Colonizaţie economică". Citez în continuare cuvintele muzicologului dr. Beneş : „Cercetările sale se bazează pe documente istorice şi pe cercetări la faţa locului. A cercetat mai cu seamă regiunile Tesin şi Cadca. Are un material bogat, recent cules, neprelucrat încă, dar care promite foarte importante descoperiri cu privire la colonizarea valahă din secolele XVI-XVII. În vara anului 1955 a făcut cercetări în Polonia limitrofă. Profesorul Macurek admite că „romînii să fi venit şi mai devreme, dar nu ca păstori, ci ca ostaşi în mici grupuri şi au rămas pe loc".

Există o inscripţie în peştera Jazov (lîngă Kosice) din 25 februarie 1442 care spune că „a fost bătut acest *valah* (Ioan Huniade) lîngă Lucenec" probabil într-o luptă cu rămăşiţele armatei husite. Aceasta este o dovadă de netăgăduit în plus, că în partea locului sub denumirea de „valah" nu se înţelege numai *păstor de oi de munte* de orice neam carpatic, *ci şi un popor, o naţiune* (Vezi Chaloupecky : „Valahii în Slovacia", Praga, 1947, pag. 57).

Pe de altă parte, dr. Beneş se ocupă tot în această direcţie de numiri toponimice şi mi-a dat următorul glosar de cuvinte valahe care nu sînt de origine slavă şi pe care el le socoate de origine romînă : potecă, brînză, baci, jîndiţă, găleată, dumicat, cetina, ţap, fluieră ; apoi carpentna = de la carpen, haferz = afine, rapicka = de la a rupe, kycera, kykula = pisc,

Aspect din satul-muzeu valah din Roznov.

sulot = sulă, preleac = a pîrli, klak = chiag, krza = cîrjă (are şi diferite forme diminutive), baske = piele de oaie cu lînă (ţundră), lungac = tettalunga, redycatsa = a se ridica, ficur = fecior.

Cele mai multe din aceste cuvinte sînt în legătură cu oieritul. Există şi o comună Poteci, întemeiată în 1341.

Acestea ar fi jaloanele pe marginea cărora s-ar putea continua cercetările. Nu e prea mult, dar e de ajuns ca să îndreptăţească continuarea cercetărilor. In această privinţă am căzut de acord cu prof. Macurek şi dr. Beneş asupra următoarei soluţii pe care am propus-o Ministerului Culturii din Praga prin dr. Gardavski şi care a fost însuşită şi la noi : să se alcătuiască cîte un colectiv de ambele părţi, cuprinzînd un istoriograf, un lingvist, un folclorist muzical, un etnograf şi cîte un secretar coordonator. Fiecare dintre aceştia să fie documentat temeinic în specialitatea lui şi pentru ştiinţa respectivă a celeilalte ţări. Aceste colective să cerceteze fiecare pe cont propriu şi să se întrunească din doi în doi ani, pentru a-şi împărtăşi şi discuta rezultatele şi a trage concluziile care se impun. Cercetările izolate şi unilaterale au păcătuit tocmai prin faptul că fie un istoriograf, fie un filolog, nu a putut cuprinde problema din toate laturile ei, ci numai dintr-un punct de vedere. Şi nici nu se putea altfel : deoarece este imposibil ca un singur savant să fie specialist în toate aceste ramuri.

In legătură cu şederea mea la Brno trebuie să mai amintesc că acest oraş e pătruns de cultul marelui său fiu Leos Janacek, compozitor-inovator, folclorist ştiinţific, patriot înflăcărat care „a trăit, a învăţat şi creat" acolo. Astfel Teatrul de Operă, Academia de Muzică, Filarmonica şi alte formaţii, îi poartă numele, iar casa în care a locuit este amenajată pentru un muzeu Janacek cu inscripţia citată mai sus pe frontispiciu.

*

Plecînd spre Bratislava am avut fericita ocazie să călătoresc în tovărăşia dr-ului Zdenek Novacek, distins muzicolog, directorul Institutului de Muzicologie al Academiei de Ştiinţe „Comenius" din Bratislava. Astfel am putut să ne informăm reciproc despre starea actuală a vieţii muzicale, despre mijloacele menite să intensifice raporturile noastre culturale.

La Bratislava am fost aşteptat cu mult interes şi primit foarte călduros. După vizitarea instituţiilor legate de obiectivul călătoriei mele, în tovărăşia dr-ului Novacek şi a soţiei sale ne-am deplasat şi pe teren două zile, pînă la poalele Tatrei Mici. La Ocova, comună fruntaşă cu 3.000 locuitori, cu 14 tractoare, cu emisiune locală de radio, cu difuzoare pe toate uliţele (energia electrică e introdusă de mult în toată Cehoslovacia), am cunoscut un instrumentist popular care mi-a cîntat din fuiară (fluieră), de la care am primit fotografia de mai sus cu dedicaţie.

Cîntăreţ din fuiară din Ocova.

Am mai vizitat staţiunea climaterică Sliac şi oraşul Banska Bistrica, cu veche tradiţie minieră şi culturală (sec. XIII), teatru al răscoalei partizanilor, de mari proporţii, din august 1944 contra fasciştilor cotropitori. In secolul al XV-lea au vieţuit aici contrapunctiştii olandezi. La reîntoarcere am trecut prin istoricul oraş Nyitra unde am văzut citadela Mitropoliei, castelul medieval „Rotonda", fundamentul ei, datînd din secolul al VIII-lea.

La Bratislava unde am avut ocazia să cunosc aproape pe toţi compozitorii şi folcloriştii, am avut plăcerea să asist la prima audiţie a Simfoniei a VII-a de A. Moyzes şi la prezentarea operei de mare răsunet a lui Jan Cikker „Ianosik". Ambele lucrări sînt de mare valoare şi dovedesc stadiul înaintat al creaţiei muzicale din Slovacia, bazată pe o veche şi sănătoasă tradiţie.

Atît vizita din Moravia cît şi cea din Slovacia m-au convins de bogăţia, frumuseţea, varietatea şi valoarea folclorului muzical care, ca şi la noi, e viu.

Inchei relatarea petrecerii mele în Slovacia referindu-mă la dezideratele tov. dr. Novacek, a căror împlinire ar putea lărgi şi adînci raporturile noastre culturale, spre folosul ambelor ţări. Ele au în vedere schimbul cultural pe timp de o lună între cîte un muzicolog din ambele părţi, pentru conferinţe informative asupra creaţiei contemporane ; trimiterea unui student pentru aspirantură la Bratislava, realizarea iniţiativei ca un student (muzicolog) să se documenteze asupra vieţii muzicale trecute şi actuale din toate ţările de democraţie populară ş.a.m.d.

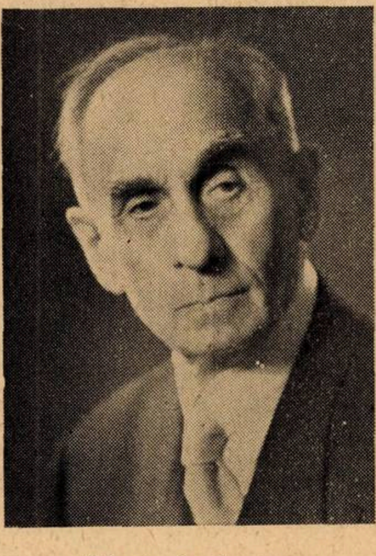
La rîndul meu, mă gîndeam cît de bine ar fi ca şi ţara noastră să aibă o expoziţie culturală la Praga cum au ungurii și bulgarii; să trimitem un specialist pentru documentare la Editura de Stat (secția muzicală) din Praga; să trimitem un muzicolog la Brno pentru a se documenta asupra organizării arhivei de manuscrise, a bibliotecii muzicale și a muzeului de instrumente muzicale.

Reîntors la Praga, din amabilitatea Ministerului Culturii am fost găzduit la Casa de odihnă și creație a uniunilor de creatori din Dobriș, într-un fost castel feudal (al contelui Mansfeld-Coloredo) timp de 6 zile.

Plecînd din Cehoslovacia cu cele mai frumoase amintiri și prețioase învățăminte, nu pot să nu subliniez interesul și prietenia sinceră care ne-o poartă și ne-o dovedesc la tot pasul oamenii muzicii din această țară, alături de întregul popor. Osemintele ostașilor noștri eroi, risipite pe întreg cuprinsul Cehoslovaciei pentru dezrobirea ei, au pecetluit și cimentat această prietenie. Nouă ne revine datoria să o mărim și să o întărim prin toată puterea și dragostea noastră.

Acordarea unor distincții de merit

Compozitorul Tiberiu Brediceanu, *maestru emerit al artei din R.P.R., a fost distins — cu prilejul împlinirii a 60 ani de activitate componistică — cu ordinul muncii clasa I.*



Tiberiu Brediceanu

Născut în 1877 la Lugoj, orașul care a dat patriei o seamă de muzicieni de valoare în frunte cu Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu a avut ca dascăl întru-ale muzicii pe Iacob Mureșanu, cu care a studiat la Blaj.

Atras de timpuriu de cîntecul popular romînesc, el l-a cules cu ardoare armonizîndu-l într-o seamă de lucrări pentru voce și pian, și pentru cvartete vocale, care s-au bucurat și se bucură de o largă popularitate.

Intr-o vreme de întețire a opresiunii sociale și naționale practicate de fosta împărăție austro-ungară, Tiberiu Brediceanu a contribuit prin doinele, baladele, și cîntecele sale de joc, la păstrarea trează a conștiinței poporului romîn de peste munți.

In afara activității sale folclorice, a scris, între altele, muzică simfonică pentru piese cu caracter național („La șezătoare", „Scenă lirică" etc.) și numeroase cicluri de doine, jocuri și melodii din Banat și Ardeal, pe care le-a armonizat cu o deosebită claritate și cu culoarea specifică cîntecului popular romînesc.

Paralel cu această remarcabilă muncă artistică, Tiberiu Brediceanu a desfășurat și o rodnică activitate de popularizare atît la noi cît și în străinătate a muzicii romînești.

Este de subliniat că frumoasele sale piese vocale — parte dintre acestea interpretate cu succes și peste hotare, în turneele artiștilor noștri și de către artiști străini — au constituit una din premisele dezvoltării școlii muzicale romînești de astăzi.

In anii din urmă Tiberiu Brediceanu a fost distins cu titlul de maestru emerit al artei din R.P.R. — recenta sa decorare reprezentînd o recunoaștere de seamă a valoroasei sale activități pe tărîmul muzicii romînești. Revista „Muzica" va urmări realizarea unui studiu documentat asupra bogatei activități creatoare a compozitorului.

Pentru merite deosebite și îndelungata-i activitate în domeniul învățămîntului artistic a fost decorată, de asemenea cu ordinul muncii clasa I-a, profesoara de canto Lucia Cosma.

Originară din Beiuș, Lucia Cosma a desfășurat mai întîi o bogată activitate concertistică interpretînd muzica romînească nu numai în țara noastră dar și în străinătate (în unele mari centre muzicale ca Viena, Paris, Londra, Milano, Geneva etc.). Ulterior, în calitate de profesoară de canto la Conservatorul din București, Lucia Cosma a îndrumat vreme de 15 ani generații de studenți pe calea artei.

Ordinul muncii clasa II-a a mai fost conferit compozitorului Elly Roman *pentru merite deosebite în activitatea artistică cu prilejul împlinirii vîrstei de 50 ani, iar cu prilejul împlinirii a 5 ani de activitate a Teatrului de Stat de Operetă, aceeași distincție a fost acordată oamenilor de artă* Sandu Eliad, Nicușor Constantinescu, Ion Dacian, Virginica Romanovski și Viorel Chicideanu, *iar cu Ordinul Muncii cl. III-a au fost decorați* Gherase Dendrino, George Groner, Silli Popescu, Lică Rădulescu, Nae Roman *și* Cella Tănăsescu.

Cu același prilej și pentru merite deosebite în muncă a fost conferit titlul de artist emerit al R.P.R. artiștilor Puica Alexandrescu, Maria Wauvrina și Elena Zamora.

Cîteva cuvinte despre frămîntările muzicienilor japonezi şi despre muzica romînească*)

— articol scris special pentru revista „Muzica" —

de SABURO SONOBE

Voi căuta să aştern pe hîrtie mai întîi cîteva gînduri cu privire la caracterul naţional în muzică. Foarte dificil lucru, chiar dacă aş scrie în limba maternă. Dar, cu atît mai mult, cînd scriu în limba engleză. Deci cer cititorilor mei scuze pentru imprudenţa mea.

De cînd am venit în Bucureşti mi-am dat seama cît de mult îi frămîntă pe compozitorii romîni problema creării unei muzici cu adevărat contemporane. Aceleaşi frămîntări le cunosc şi compozitorii progresişti japonezi.

In timpul războiului, compozitorii japonezi au fost împinşi către vadul strîmt al naţionalismului de către şovinismul fasciştilor japonezi.

Unii critici înaintaţi s-au ridicat împotriva unei asemenea stări de lucruri, arătînd că este greşit ca muzica japoneză să se dezvolte în afara drumului larg al muzicii universale şi afirmînd necesitatea ca ea să-şi asimileze cuceririle muzicii europene. Tăişul criticii lor se îndrepta împotriva naţionalismului şovin dar ei ştiau, bineînţeles, cît de demne de a fi preţuite sînt elementele tradiţionale.

In zilele acelea apăreau însă o sumedenie de lucrări superficiale care erau foarte apreciate numai pentru motivul că aveau caracteristici naţionale. Compozitorii nu dădeau atenţie problemei distingerii adevăratei muzici tradiţionale, în ce avea ea mai bun, de muzica comercializată.

După război — lucru nostim poate — unii dintre aceşti compozitori naţionalişti au fost convertiţi la aşa-numitul „modernism" şi n-au mai suflat nici un cuvînt despre naţionalismul lor anterior.

Trebuie să facem o deosebire între „naţionalism" şi frămîntarea pentru un adevărat „caracter naţional".

Primul nu era decît o reînviere diletantă a trecutului, cu alte cuvinte, nu era decît o repetare a muzicii din vremi trecute. Dar adevăratul „caracter naţional" trebuie să fie strîns legat de viaţa de azi a poporului, de sentimentele reale aflate în viaţa socială a oamenilor. De aceea, cei care se frămîntă pentru „caracterul naţional" în muzică trebuie să oglindească simţirea şi conştiinţa contemporană a poporului.

Bineînţeles, este inutil să mai spun că putem găsi chiar în gusturi şi creaţii din trecut elemente înaintate, bine cultivate, ale muzicii tradiţionale, pe care avem datoria să le adaptăm cerinţelor muzicii noastre contemporane.

Cum se poate face acest lucru? Iată problema cea mai importantă care ne preocupă. Toată greutatea rezidă în aceasta. Dacă nu ar fi vorba decît de o problemă de tehnică concretă a compoziţiei muzicale, am fi obligaţi să răspundem: să aşteptăm apariţia unui mare geniu.

Dar cred că problema nu se reduce la tehnică şi că, pentru moment, poate fi lămurită din punctul de vedere al unei probleme de estetică generală, al unor principii creatoare.

O trăsătură caracteristică a unei strîmte înţelegeri a problemei caracterului naţional constă în faptul că unele melodii tradiţionale sînt folosite în lucrări în forma lor originală, veche. Cu alte cuvinte, asemenea lucrări nu pot da acele emoţii universale răspîndite peste mări şi ţări de Beethoven, Ceaikovski sau Enescu, la vremea lor, în felul lor. Dacă vom dori să extragem elementele tradiţionale ale acestor opere o s-o putem face relativ uşor. Dar nu vom putea găsi numai elemente tradiţionale.

Muzica noastră contemporană trebuie să dea acestor elemente tradiţionale o viaţă nouă. Adică trebuie să le dezvoltăm pentru ca să-şi păstreze viabilitatea în muzica noastră.

Bine, dar cum să le dezvoltăm? Ne ciocnim de aceeaşi problemă. Putem răspunde, pe plan tehnic: armonii noi, culori noi, melodii noi ş.a.m.d.

Aceasta e bine. Dar ce înseamnă „noi"? Inainte de a răspunde la întrebare, voi cita un exemplu.

Putem extrage numeroase elemente naţionale caracteristice din lucrările lui Ceaikovski, dar aceste elemente sînt întotdeauna pe de-a întregul topite în cadrul unui sistem care ţine seama de cuceririle muzicii universale (în speţă, vest-europeană), cuceriri adaptate în chip original de către compozitor. Acest lucru înseamnă că emoţia transmisă nouă de Ceaikovski nu se poate explica exclusiv prin elementele naţionale, tradiţionale. Dimpotrivă, sîntem mişcaţi tocmai pentru că acest compozitor şi-a scris lucrările cu un foarte larg orizont creator.

Aştept, acum, să mi se pună întrebarea: „Dar ce credeţi despre Musorgski? N-a fost el oare mai restrîns în creaţia sa decît Ceaikovski"? „Da — voi răspunde eu — dar dacă ar fi avut posibilitatea să cunoască mai bine toate cuceririle muzicii din vremea sa, ar fi scris poate lucrări şi mai bune".

Unii istorici susţin că dacă Musorgski ar fi cunoscut mai temeinic cuceririle muzicii occidentale, nu ar fi fost în stare să scrie o muzică cu un caracter naţional atît de puternic. Cît de caraghioasă este o asemenea părere!

Forţa creatoare a unui geniu asimilează întotdeauna într-un chip propriu toate posibilităţile de creaţie din vremea sa.

Marele merit al lui Musorgski nu rezidă numai în faptul folosirii de melodii tradiţionale, naţionale, dar şi în faptul că a folosit aceste melodii în vederea oglindirii vieţii, sentimentelor reale, proprii poporului rus din vremea lui, astfel încît muzica sa a putut avea la vremea ei un caracter contemporan. Bine, dar în ce constă contemporaneitatea muzicii sale? Sînt de părere că ea constă în faptul că Musorgski a creat muzica cea mai originală şi cea mai caracteristică, îmbinînd în chip personal elementele tradiţionale şi cuceririle muzicii apusene, chiar dacă lucrările sale au mult mai puţine caracteristici occidentale decît cele ale lui Ceaikovski.

Şi acum să revenim la problemele noastre.

Cu excepţia Uniunii Sovietice care a sărbătorit 38 de ani de la Revoluţie, şi a ţărilor de democraţie populară, în aproape toate ţările, masa poporului este ţinută departe de ceea ce se cheamă muzică de înaltă calitate. Dacă e vorba să spunem lucrurile aşa cum sînt, trebuie să observăm că poporului i se hărăzeşte o muzică vulgară. In Japonia, în special, poporul îşi vede stînjenită dezvoltarea muzicală prin două tendinţe: prima este aceea a vechii muzici vulgare, comercializate, iar a doua prin muzica occidentală de înaltă calitate, care îi este aproape de neînţeles. De pildă, simfoniile de Beethoven sînt adesea privite ca o masă de zgomote de neînţeles de către majoritatea celor puţini iniţiaţi în muzică.

---

*) Muzicologul japonez Saburo Sonobe care ne-a vizitat ţara în cursul lunilor ianuarie şi februarie, interesîndu-se îndeaproape de succesele şi problemele muzicii romîneşti, a scris acest articol, ca urmare a impresiilor culese cu acest prilej.

Fără a fi o prezentare a situaţiei muzicii japoneze, articolul oglindeşte frămîntările unora dintre muzicienii japonezi înaintaţi, în legătură cu problemele importante ale contemporaneităţii şi caracterului naţional în muzică precum şi unele impresii despre muzica romînească.

Intr-o asemenea situaţie, ce şi cum trebuie să facă mai bine compozitorii japonezi? Cineva ar putea răspunde la această întrebare: „Trebuie să compună pentru popor o muzică simplă şi accesibilă. De pildă cîntece şi muzică cu program"! Desigur că sînt de acord dar, mă gîndesc eu, intenţiile creatoare ale compozitorilor nu pot fi limitate la unul sau două genuri de muzică.

Nu trebuie să pierzi niciodată încrederea în forţele creatoare ale poporului. Nu mi se întîmplă aşa ceva niciodată, întrucît am exemplul evident în poporul japonez.

Oamenii muncii japonezi, deşi nu e vorba de muncitori manuali, au ascultat şi apreciat „Cîntarea pădurilor" de Dmitri Şostakovici de patru ori în trei zile. La aceste concerte au luat parte în total mai bine de 60.000 oameni ai muncii.

Ce înseamnă aceasta la urma urmei? In ciuda caracterului diferit al melodiilor acestei lucrări faţă de cele japoneze, această creaţie a spus multe publicului japonez.

Socot că acest lucru dovedeşte că umanismul acestei lucrări a trezit simpatia publicului japonez. Auditorii au fost mişcaţi atît de sensul literar al muzicii, cît şi de umanismul ei. De aceea socot că cel mai important lucru pentru un compozitor contemporan este să găsească mijlocul de a „prinde" însăşi simţirea socială contemporană. Cred că în cursul istoriei omenirii există întotdeauna o masă de „energie" care acţionează ca o forţă motrice a dezvoltării istoriei. Muzica noastră contemporană trebuie să sezizeze această forţă motrice, în primul rînd pentru că tocmai această energie este izvorul vitalităţii muzicii, substanţa contemporaneităţii ei. Cu alte cuvinte, tocmai această „masă de energie" este forţa de avangardă care cunoaşte realitatea socială în chipul cel mai profund şi duce înainte societatea.

Dar din păcate, oamenii nu sezisează întotdeauna însemnătatea acestei energii, aşa cum nu înţeleg uneori cele mai înaintate idei politice. Este însă neîndoielnic că oamenii se înţeleg foarte bine dacă sînt puşi în condiţii mai prielnice. De aceea socot că a stărui într-o preocupare exclusivă asupra formei naţionale înţeleasă îngust nu este nimic altceva decît a înţelege greşit ceea ce este progresist şi a minimaliza posibilităţile de dezvoltare ale poporului.

De exemplu, nu cunosc în amănunt ce idei politice a avut Nicolae Grigorescu, dar privind lucrările sale, mă gîndeam că măreţia sa rezidă în faptul că avea ochi excelenţi pentru a privi viaţa adevărată a poporului său şi a ştiut totodată să-şi asimileze toată măiestria pictorilor italieni şi francezi.

Astfel, cred că marii artişti au creat întotdeauna lucrările lor prin folosirea originală a unor mijloace de expresie universale, păstrînd şi continuînd în creaţia lor elemente tradiţionale şi sezisînd viaţa reală a poporului. De aceea, aş afirma că este o mare deosebire între calea de a „ţine strîns tradiţia" (aşa cum un copil se ţine strîns de copacul pe care se urcă) şi aceea de a o preţui cu adevărat la justa ei valoare. Elementele naţionale trebuiesc folosite întotdeauna doar ca materie primă a compoziţiei. Acestei materii prime trebuie să i se dea forţă de viaţă prin întreaga construcţie a compoziţiei muzicale.

Şi aici sîntem siliţi să ridicăm o nouă întrebare şi anume: „Cum să facem această construcţie de ansamblu? In litera tradiţiei?" Trebuie să creăm un stil nou pentru că nu trăim în aceleaşi condiţii ca cei care au creat tradiţiile noastre. Trăim în era contemporană care se deosebeşte mult de vremurile trecute. Bine, să fim atît de „largi" încît să folosim atonalismul sau dodecafonismul? Ce trebuie să credem de succesul lui Alban Berg cu opera sa „Wozzek"? Fiecare preţuieşte puterea expresivă a acestei lucrări, dar fiecare blamează caracterul ei isteric. Şi eu sînt de această părere.

Cu siguranţă că „Wozzek" are un caracter prea negativist în substanţa sa, dar oare trebuie să respingem tehnica cu care a fost scrisă, şi care i-a permis o asemenea forţă de expresie lui Berg?

Socot că problema nu rezidă în muzica lui Berg ci în ochii cu care a privit realitatea socială. Este de la sine înţeles că atitudinea unui compozitor determină şi tehnica sa. Dar, oare nu am putea recunoaşte şi folosi aceste elemente noi nu ca o tehnică de bază a întregii construcţii muzicale ci ca un mijloc muzical ca oricare altul?

Dacă un compozitor nu-şi pierde ochii pentru a privi cu seriozitate realitatea socială, tendinţa sa nu trebuie să fie cea spre „cosmopolitism". Un artist creator vrea să fie întotdeauna un spărgător de tradiţii în istoria muzicii. Dar cred că un simplu spărgător de tradiţii nu poate fi cu adevărat revoluţionar. Adevăratul revoluţionar îşi integrează propria forţă creatoare în curentul istoriei şi niciodată nu îi denaturează mersul. Aşa au făcut Beethoven şi alţi mari compozitori. In ciuda acestui fapt, Beethoven a făcut multe inovaţii care nu au fost înţelese întotdeauna de contemporanii săi. El a sezisat întotdeauna însă spiritul revoluţiei franceze care, folosind expresia de mai sus, era o „masă de energie" a istoriei.

Tragedia a aproape tuturor „moderniştilor" rezidă în aceea că ei nu sezisează această energie ci caută numai aşa-numitele „inovaţii".

Aş vrea să spun că există printre compozitorii progresişti prea mulţi care stau agăţaţi de tradiţie.

Cred că trebuie să fim mult mai îndrăzneţi în încercările noastre de a folosi noi tehnici, noi armonii şi noi ritmuri. Este de la sine înţeles că în muzică melodia este elementul principal, dar nu putem scrie o muzică nouă preocupîndu-ne exclusiv de melodică. Avem toate posibilităţile să creăm o muzică nouă preocupîndu-ne de toate elementele ei. De aceea trebuie să fim înţelegători şi îndrăzneţi în folosirea unor mijloace noi de expresie. Trebuie să cunoaştem toate tehnicile noi în felul în care sînt folosite, cu efectele lor specifice, în creaţiile muzicale. Dacă Alban Berg ar fi privit cu mai mare severitate realitatea socială, el ar fi putut compune o operă mult mai emoţionantă şi realistă, chiar folosind atonalismul sau alte elemente tehnice muzicale noi.

De aceea aş încheia cu cuvintele lui Romain Rolland: „Deschideţi ferestrele, să respirăm aer". Intr-atîta, încît să putem absorbi toate posibilităţile tehnice ca mijloace de creare a operei noastre muzicale.

*

După aceste consideraţii despre problemele care-i frămîntă pe muzicienii japonezi, să-mi fie îngăduit să relatez unele impresii despre ceea ce am văzut cu prilejul vizitei mele în Romînia.

Nu este un lucru uşor, întrucît cînd ai fost puţină vreme într-un oraş eşti de fapt înclinat să te mărgineşti la suprafaţa lucrurilor. Chiar dacă voi spune unele impresii care vor părea critice la adresa unor muzicieni, acestea nu sînt decît observaţii superficiale pe care le-am făcut numai în urma unui singur concert, fără a cunoaşte talentul şi posibilităţile reale ale muzicienilor citaţi. De aci reiese faptul că impresiile mele sînt evident unilaterale. De aceea voi căuta să formulez impresia mea generală, evitînd pe cît posibil să critic nominal persoane, întrucît mi-e într-adevăr teamă ca unele din cuvintele mele să nu jignească, să nu fie nedrepte. Imi este cu atît mai greu să vorbesc despre creaţii muzicale, întrucît nu am ascultat decît puţine lucrări în întregime şi nici acelea cu partitura în faţă. Am ascultat fragmente din lucrările compozitorilor Ludovic Feldman, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu. Vreau să-mi exprim toată stima pe care o am pentru efortul pe care ei îl fac în vederea soluţionării marii probleme a întruchipării noii omeniri care se naşte pe drumul construcţiei socialiste. S-ar putea spune că muzicienii din ţara dv. trebuie să păşească pe acelaşi drum pe care a păşit Beethoven. Dar ei trebuie să găsească expresii mai noi decît marele compozitor al veacului trecut. Cum aş putea oare să formulez unele aprecieri critice fără să fi ascultat altceva decît fragmente ale operelor lor? Pentru a-i putea critica, ar trebui să ascult operele lor în întregime şi să citesc partiturile.

Din fericire am putut asculta 28 de cîntece compuse de Mihail Jora. Mi-au făcut o mare bucurie. Am găsit în ele un lirism rafinat şi o tehnică matură. M-au încîntat îndeosebi „Cîntecul din fluier“, „Intr-o grădină“, „Proză“ şi „Dans“. Mihail Jora nu întrece niciodată măsura în ceea ce priveşte expresia naţională, dar operele sale au de fapt un caracter original, un caracter naţional. De pildă „Cîntecul din fluier“ este o melodie dintre cele mai naţionale, dar ea poate să stîrnească o mare emoţie chiar şi unui străin ca mine, care nu înţelege nici un cuvînt în limba romînă. „Dans“ poate aminti o melodie a vreunui compozitor francez — Debussy sau Ravel — dar cu toate acestea ea are un profund caracter naţional. Cu toată modestia îmi exprim părerea că aceste melodii de Mihail Jora constituie un moment, o epocă în liedul romînesc. Este de la sine înţeles că tinerii compozitori trebuie să meargă mai departe, dar ei în nici un caz nu pot neglija aceste creaţii. Am ascultat finalul din baletul „Cînd strugurii se coc“ de Mihail Jora, dar mie personal, cîntecele sale mi-au plăcut mult mai mult decît această muzică de balet.

Printre lucrările tinerilor compozitori am ascultat cîteva de Anatol Vieru, Teodor Grigoriu şi Dumitru Bughici. Suita de cîntece şi dansuri pentru vioară şi pian a acestuia din urmă mi-a plăcut cel mai mult dintre acestea, prin caracterul ei nou, concizia şi originalitatea ei. Compozitorul asimilează destul elementele naţionale în lucrarea sa şi desfăşoară în chip admirabil posibilităţile muzicale ale viorii. Farmecul acestei lucrări se datorează cred, faptului că Dumitru Bughici a exprimat fără exagerări sentimentele sale, muzicalitatea lui. Este una din lucrările pe care doresc să le prezint lumii muzicale din Japonia. In ceea ce priveşte creaţia lui Anatol Vieru, nu am auzit decît o singură dată, pe bandă, finalul concertului său pentru orchestră şi nu mi-am format încă o părere exactă. „Variaţiunile pe un cîntec de Anton Pann“ de Theodor Grigoriu, m-au atras şi ele. Stimez mult sforţările şi însufleţirea de care dă dovadă în căutarea unui drum nou naţional. In această lucrare, ca şi în aceea a lui Anatol Vieru, nu poţi trece peste ecouri ale muzicii unor compozitori sovietici, dar aceasta nu lezează valoarea ei întrucît nu-ţi poţi închipui un Beethoven fără influenţa lui Mozart şi a lui Haydn. Cred că cea mai mare problemă pentru Theodor Grigoriu este găsirea căii de a depăşi excesul de expresie specific stilului postromantic. Aceste lucrări aş vrea să le prezint tinerilor compozitori din Japonia.

In ceea ce priveşte interpretarea vocală şi instrumentală am întîlnit cîţiva muzicieni remarcabili. Cîntăreaţa Valentina Creţoiu mi-a plăcut cel mai mult. Ea este singura prin glasul căreia am putut asculta stilul muzicii lui Mozart. Fără să cadă într-un exces de sentiment, ea a cîntat bine ariile de Mozart, cu o voce frumoasă şi o tehnică destul de rafinată. Poate că dacă ar fi avut puţin mai multă forţă dramatică m-aş fi înclinat în faţa artei ei fără nici o ezitare.

De-a lungul călătoriilor mele am ascultat destul de multe cîntăreţe la Roma, Paris, Viena, Praga şi Budapesta, dar nu am întîlnit nici o cîntăreaţă demnă de a fi admirată, cu excepţia a două sau trei de la Roma şi Viena. Valentina Creţoiu se înscrie în rîndul acestora din urmă. Arta ei m-a încîntat şi îmi pare foarte rău că n-am avut prilejul să o ascult interpretînd lieduri.

Şerban Tassian este şi el un bun bariton, stăpîn pe stilul vienez, dar ceea ce regret este că face cîteodată prea multe portamenti şi că uneori are o expresie emfatică. Dagobert Buchholz care i-a acompaniat la pian este un excelent muzician. Nu-l cunosc ca solist, dar în măsura în care-l cunosc ca acompaniator, el îmi pare a fi unul de primul rang. Nu aş vrea să omit numele violoncelistului Radu Aldulescu. L-am ascultat cîntînd concertul de Dvorak, a II-a Sonată de Beethoven şi cîteva piese franţuzeşti şi italieneşti. El nu are o duioşie propriu-zisă; el cîntă cu o tehnică foarte exactă şi îndemînatică. Nu „cîntă“ prea mult; este întotdeauna obiectiv. Dar dacă ar fi vorba să mă refer şi la o mică lipsă a sa, aş spune că trebuie să aibă mai multe nuanţe delicate în expresie şi o mai mare varietate de culori în sonoritate. Din păcate nu am avut prilejul să-l ascult pe Vladimir Orlov care este mult apreciat de Radu Aldulescu. Aş dori să-mi exprim nădejdea că ei nu vor urma drumul violoncelistului tehnicist Piatigorski*) ci vor merge mai departe pe calea violoncelistului muzician Feuermann.

Imi voi întoarce acum privirea către copiii muzicieni. Am întîlnit doi interpreţi care nu au ajuns încă la desăvîrşire, dar sînt excelenţi: Eleonora Geantă şi Krimhilda Cristescu. Prima este într-adevăr admirabilă: ea are o trăsătură de arcuş aproape perfectă şi este înzestrată cu o autentică muzicalitate. Dar în legătură cu ea aş ridica problema expresiei. De ce oare foloseşte ea atît de des portamenti în „Chaconna“ de Vitalli, lucrarea unui compozitor preclasic? Ea i-a dat prea adesea un sentiment apropiat unei melodii de operă romantică italiană. Aceasta derivă, dacă-mi este îngăduit s-o spun, din lipsa de cunoştinţă a stilului compozitorului. In ceea ce priveşte pe Krimhilda Cristescu şi ea este tot o atît de bună pianistă. Ea are resurse mari şi bogate. Aş vrea să remarc felul degajat, necrispat în care cîntă, în care-şi mişcă braţele. In legătură cu aceste două talente aş vrea să-mi exprim stima pentru şcoala de muzică şi realizările obţinute în cei şase ani de existenţă. Orchestra de copii a acestei şcoli mi-a dat prilejul să ascult un ansamblu care, exagerînd bineînţeles, este mai bun decît cel al Filarmonicii de Stat. Execuţia lor era fără îndoială puţin meşteşugărească, dar atitudinea lor serioasă şi plină de însufleţire a dus adesea la crearea unor excelente efecte de ansamblu. Pentru a fi mai precis, orchestra profesională este lipsită aproape întotdeauna de tensiune, în ciuda excelentei calităţi a fiecărui executant în parte.

Ingăduiţi-mi să citez şi o altă problemă legată de copiii muzicieni. Mă refer la faptul că toţi elevii, mari şi mici, au cîntat la pian aşezîndu-se mereu pe acelaşi scaun, ori înălţimea scaunului trebuie să fie întotdeauna ajustată după talia copiilor. Aceasta pare un lucru neînsemnat, dar am găsit adesea copii cîntînd la pian într-o poziţie şi cu o atitudine cît se poate de puţin naturală.

Tot în legătură cu lumea interpretării muzicale, aş vrea să-mi exprim cu modestie părerea că, în general, interpretarea este prea subiectivă şi de aici decurge faptul că expresia devine adesea prea dulce şi exagerată. De pildă, melodiile de Bach şi Mozart sînt cîntate în acelaşi fel ca cele de Chopin, fără a se face o deosebire suficientă între stilul fiecărui compozitor. Fără a studia istoric şi obiectiv stilul compozitorilor, nu poţi cînta bine operele lor. Trebuie să sezisezi întotdeauna stilul şi să-l uneşti strîns cu emoţia personală. De-a lungul ultimilor 2—3 ani am ascultat mulţi muzicieni celebri ai lumii şi mă gîndeam întotdeauna la acest lucru. De pildă Alfred Cortot, Walter Gieseking, Iampolski, Clara Haskil, Heifetz, Szigetti, Menuhin, Isaac Stern, David Oistrah, Fournier, Hoelscher şi alţii. Fiecare are mari calităţi, dar printre ei, patru m-au uimit prin perfecţiunea interpretării lor: Oistrah, Iampolski, Szigetti şi Clara Haskil. Ei mi-au dezvăluit o unitate într-adevăr completă între cunoştinţele lor obiective istorice despre lucrări şi interpretarea lor subiectivă. Adevărata interpretare artistică se întemeiază pe o asemenea unitate.

Clara Haskil m-a uimit cîntînd concertele de Mozart şi Beethoven (nr. 4). Ea a înfăţişat în mod desăvîrşit lirismul particular al lui Mozart, prins în construcţia sa clasică şi bine diferit de cel al lui

---

*) Autorul se referă la cea mai recentă perioadă din activitatea lui Gregor Piatigorski.

Beethoven. Oistrah şi Iampolski m-au uimit şi ei; mi-aduc aminte cu o mare admiraţie de interpretările lor perfecte. Cred că nu este necesar să vorbesc despre aceşti mari muzicieni pe care i-aţi auzit şi dv. Totuşi aş dori să remarc un lucru. La ei „cantabile" nu este niciodată prea dulce şi prea exagerat, deoarece aceşti artişti păstrează întotdeauna o atitudine obiectivă faţă de operă, chiar dacă-şi desfăşoară personalitatea. Nu sînt un purist în materie de stil şi nici un obiectivist, dar dacă îmi este îngăduit, aş dori să spun că interpreţii romîni cîntă prea subiectiv, cu prea mult subiectivism, cu un abuz de „tempi rubati", de portamenti etc. De ce?

Cred că în însăşi minunata lor muzicalitate trebuie să căutăm cauza acestui lucru. Muzicalitatea personală trebuie respectată ca un izvor preţios de forţă a unei interpretări muzicale, dar dacă ea nu este îmbinată cu cunoştinţele obiective despre operele muzicale, ea nu poate să exprime valoarea autentică a operei interpretate.

In ceea ce priveşte lumea interpretării, ar mai fi o problemă: aceea a metodei de execuţie la pian. Am găsit adesea pianişti cîntînd numai din degete, fără a folosi în mod suficient mişcarea necrispată a braţelor. Din această cauză sonoritatea devine dură şi uscată. In plus, expresia generală şi aparenţa performanţei devin mărunte. După cum se ştie, metoda de execuţie a avut de suferit de pe urma felului subiectivist şi romantic de interpretare (vezi Alfred Cortot) precum şi din cauza busonismului lui Breithaupt, ca şi din cauza unui soi de obiectivism al epigonilor lui Toscanini. Tot astfel ea are de suferit în prezent de pe urma unei maniere mecanice americane. Unde poate fi găsită calea cea bună pentru interpretarea desăvîrşită?

Am scris cu toată sinceritatea impresia mea, dar mi-e teamă că în ea se vădeşte multă lipsă de competinţă.

Acum îmi voi îndrepta privirea către muzica uşoară şi populară. Am vizitat Institutul de Folclor şi am ascultat şi văzut cîteva dansuri populare la teatru. Am fost atras de muzica populară, îndeosebi de cea dinaintea veacului nostru. In ceea ce priveşte muzica uşoară contemporană, sînt surprins că se cîntă foarte mult jazz şi alte soiuri de muzică oarecum învechită. De curînd am primit de la soţia mea din Tokio un mic extras dintr-un jurnal japonez. In el este vorba de o informaţie dintre cele mai recente apărută într-un ziar din Bonn. Acolo se afirmă: „ţările socialiste ale Europei din est au şters de curînd numele de „jazz" de pe lista muzicii decadente a Europei occidentale. Aceasta se datoreşte faptului că jazz-ul fiind o artă folclorică a negrilor nu poate fi dispreţuit şi socotit o muzică inferioară". Se înţelege că noţiunea de „listă" a fost folosită cu scopul de a face pe cititor să creadă că ţările socialiste sînt state totalitare. Intr-adevăr, aproape toţi japonezii credeau că jazz-ul este *interzis* în ţările socialiste. Oamenii cultivaţi din Japonia, îndeosebi japonezii progresişti au o atitudine foarte critică şi negativă faţă de fenomenul de invazie a muzicii de acest soi. In ceea ce mă priveşte pe mine, nu le împărtăşeam părerea, dimpotrivă, eu sprijineam chiar, într-o oarecare măsură, jazz-ul, dar în acelaşi timp nu-l priveam fără rezerve. Or, de cînd am venit în ţările democrat-populare am fost foarte surprins să văd cît de mult jazz se cîntă. Poţi asculta jazz în fiecare seară, în fiecare restaurant, şi nu numai jazz dar şi toate soiurile de muzică de dans. Şi în Japonia se cîntă mult jazz, alături de rumba, samba conga etc. etc. Unii japonezi au combătut jazz-ul din punct de vedere politic, dar alţii din punct de vedere al muzicii populare. Nu neg niciodată cu desăvîrşire jazz-ul şi alte muzici de dans. Dar faţă de ele am o atitudine critică.

Aşa cum spune ziarul din Bonn, aceste muzici derivă din muzica populară. Dar se poate ridica o problemă. Aceea că nu toate muzicile derivate din muzica populară au întotdeauna un caracter într-adevăr popular. Şi o artă nu este preţioasă prin caracterul ei primitiv ci, prin aceea că reprezintă adevărul asupra vieţii popoarelor şi o autenticitate a formei naţionale. Dacă nu are acest caracter şi-şi pierde frumuseţea originală, nu o poţi considera de pe aceste poziţii.

Trebuie să mărturisesc că nu sînt un savant specializat în jazz. Deşi nu pot vorbi ca un teoretician cu autoritate, aş vrea totuşi să exprim în mod cinstit părerea mea asupra jazz-ului şi asupra altor muzici uşoare care au o mare vogă în mai toată lumea. In primul rînd aş vrea să pun problema următoare: oare jazz-ul de astăzi conţine într-adevăr elementele pure ale muzicii negrilor? Oare nu şi-a schimbat el trăsăturile fundamentale de la apariţia sa şi pînă astăzi?

Jazz-ul a apărut ca o muzică folclorică a negrilor care erau vînduţi ca sclavi în America, la începutul veacului al XIX-lea. Cea mai mare consolare era pentru ei dansul şi cîntecul. Ei dansau şi cîntau pentru a uşura necazurile pe care li le aduceau albii, tristeţea, frica faţă de ameninţările naturii, pentru a-şi exprima rugăciunile. Dansul lor a fost izvorul jazz-ului, cîntecul — „negro spiritual".

Cîntecul lor „negro spiritual" a fost transmis pînă astăzi păstrîndu-şi puritatea, originalitatea, deşi uneori a fost aranjat. Dar muzica lor de dans a fost mult schimbată, fiind introdusă în viaţa socială americană. Există mai multe păreri în ceea ce priveşte apariţia jazz-ului. Dar, părerea stabilită astăzi găseşte izvoarele jazz-ului la New Orleans în Louisiana (S.U.A.). După cum se ştie, la început, jazz-ul s-a chemat „rag-time". Se spune că „rag-time" a fost creat în 1880, sau în 1903 sau 1905. Dar ceea ce este sigur este faptul că s-a născut la New Orleans. Primul loc în care a apărut a fost cartierul înapoiat numit story ville, la New Orleans. Ritmul dansului negru juca un mare rol în fermecarea americancelor şi forma originară se transforma încetul cu încetul. Pe de altă parte, în 1911, dacă nu mă înşel, „rag-time" de Irving Berlin a ameninţat domeniul muzicii clasice cu ritmuri feroce şi „glissandi" de trombon. Dar jazz-ul era deja răspîndit în toată America şi începea să-şi piardă naivitatea originală în împrejurările maturităţii capitalismului american. In plus, el a fost răspîndit şi în Europa de la începutul veacului al XX-lea, mai ales după primul război mondial, pe baza comună a prosperităţii şi crizei ţărilor capitaliste. Amintindu-ne acestea, ne putem da seama că voga jazz-ului nu a avut întotdeauna aceeaşi situaţie socială favorabilă ca la începuturile sale. Cu toate acestea, este o mare greşeală să se critice jazz-ul din această cauză, întrucît adevărata substanţă a jazz-ului conţine elemente energice, ca muzica de dans, şi jazz-ul poate fi dezvoltat aşa cum este dezvoltată muzica dansurilor populare.

Or, din nefericire, jazz-ul ca şi alte muzici de dans, este aproape întotdeauna cîntat fără a se căuta să se înţeleagă istoria sa. Se cîntă jazz-ul ca o muzică „în sine", aşa cum a fost importată direct din America actuală. Nu voi spune niciodată că tot jazz-ul american este dăunător, şi, mai puţin, aş vrea să critic jazz-ul pe baza unor prejudecăţi politice, chiar dacă sînt japonez. Cu toate acestea, mă îndoiesc că jazz-ul de astăzi merită să fie apreciat la înălţimea muzicii populare negre originale.

In afară de aceasta găsesc că în ţările de democraţie populară se cîntă uneori jazz într-un chip excesiv, folosindu-se mult prea multe instrumente de percuţie, pentru a se da ritmuri mai sălbatice. Este de la sine înţeles că nu există muzică de jazz lipsită de interes ritmic. Dar nu înţeleg de ce se folosesc atît de mult başi şi instrumente de percuţie. Acestea nu sînt decît zgomote care stimulează instinctele umane. Există desigur înclinaţia de a te lăsa cucerit, în general, de o pasiune crudă, goală, dar cînd pasiunea este unită cu emoţia, cu sentimentul vieţii oamenilor ea nu devine niciodată aspră şi sălbatică.

Ascultînd de pildă muzica populară romînă, poţi găsi în ea un soi de pasiune naivă, naturală şi sinceră, dar ea nu are niciodată un caracter sălbatic şi grosolan, exagerarea pasiunii este departe de adevăratul caracter al muzicii populare şi nu satisface decît exotismul aşa-numitelor „pături cultivate". Aşa cum am mai spus, muzica primitivă nu trebuie apreciată şi respectată numai în lumina criteriului primitivismului ei, ci în lumina criteriului adevărului pe care îl aduce despre viaţa popoarelor. Nu înseamnă a preţui într-adevăr muzica altor popoare dacă nu imiţi decît forma. Trebuie întotdeauna să descoperi adevăratul ei izvor de viaţă. Cu toate acestea se aud adesea frumoase cîntece populare ruse în care ritmurile originale sînt pe de-a-ntregul schimonosite şi ele-şi pierd, datorită unui abuz de instrumente de percuţie, frumuseţea lirică. Nu mă ridic împotriva necesităţii de a aranja unele compoziţii originale, dar în acest caz trebuie să ai multă grijă pentru a nu dăuna frumuseţii autentice.

Sînt convins că eficacitatea socială a jazz-ului va deveni din ce în ce mai mare în viaţa popoarelor şi în acelaşi timp cred că trebuie să se creeze un nou jazz original, pentru fiecare popor, întrucît jazz-ul are elemente substanţiale şi esenţiale care pot fi dezvoltate în muzica de dans. Aş vrea să citez cuvintele lui Armstrong: „Jazz-ul nu-i niciodată o muzică tumultuoasă şi mai puţin un opium pentru viaţa popoarelor. Sper că are să se găsească într-însul emoţia dragostei de oameni a popoarelor negre". In aceste cuvinte trebuie căutat adevăratul drept de viaţă al jazz-ului, esenţa sa. In acest sens găsesc în majoritatea jazz-ului american prea multe elemente de şoc senzual şi furios, care stîrnesc frumuseţea originală. Dacă există persoane care nu respectă decîte ritmul, înseamnă că acestea vor să se reîntoarcă la epoca primitivă. O asemenea atitudine nu slujeşte dezvoltării adevărate a jazz-ului, adevăratei creaţii muzicale populare.

Aş vrea să continui relatările impresiilor mele în legătură cu alte muzici uşoare, dar din păcate nu am auzit decît foarte puţin. Aş vrea să remarc însă că emisiunea vocii cîntăreţilor îşi pierde încetul cu încetul frumuseţea naturală, prin folosirea excesivă a microfonului. Farmecul lui Ives Montand nu este produs de o voce contrafăcută ci este o emisiune cît se poate de naturală a vocii sale. El cîntă ca şi cum ar vorbi, dar niciodată cu o voce senzuală propriu-zisă.

In încheierea articolului meu trebuie să vă cer iertare pentru cuvintele mele poate prea îndrăzneţe şi trebuie să vă mulţumesc infinit de mult pentru amabilitatea ce mi-a fost dovedită în timpul şederii mele în ţara dv.

Nădăjduiesc din toată inima că ţările noastre vor avea legături culturale şi intime în viitor. Sfîrşesc cu cuvintele cele mai preţioase „Heiwa to Yu jo", care înseamnă „Pace şi prietenie".

22 februarie 1956

STAN GOLESTAN

La 21 aprilie a încetat din viaţă, departe de patrie, compozitorul romîn Stan Golestan.

Născut la Vaslui în anul 1875, Stan Golestan îşi începe studiile de muzică de timpuriu în ţară, iar mai tîrziu pleacă la Paris spre a şi le desăvîrşi sub îndrumarea unor maeştri ca Vincent d'Indy, Albert Roussel şi Paul Dukas.

Deşi stabilit de peste 60 de ani în capitala Franţei, Stan Golestan a rămas profund legat de patria sa, militînd atît prin creaţia sa cît şi prin bogata sa activitate de critic şi muzicolog pentru promovarea şi popularizarea artei romîneşti în cercurile muzicale ale Occidentului.

Printre lucrările sale mai de seamă pot fi citate : Poemul simfonic „Dîmboviţa", „10 cîntece în stil popular" pe versuri de M. Eminescu, „Doine şi balade", „Rapsodia romînă nr. 1", „Simfonia în sol minor în stil romînesc" intrată în repertoriul marilor orchestre simfonice din lume, „Concertul moldovenesc" pentru violoncel şi orchestră, „Concertul romînesc" pentru vioară şi orchestră şi altele.

Stan Golestan se numără printre primii muzicieni romîni care au urmat pilda lui George Enescu, orientîndu-şi creaţia pe drumul valorificării cîntecului nostru popular, fapt care îi asigură un loc de cinste în istoria muzicii romîneşti.

COMITETUL
UNIUNII COMPOZITORILOR
din R.P.R.

Însemnări la „O noapte furtunoasă“ de Paul Constantinescu

de ANATOL VIERU
laureat al Premiului de Stat

Cu mai bine de douăzeci de ani în urmă, tînărul compozitor Paul Constantinescu termina opera „O noapte furtunoasă“. Autorul i-a spus modest „comedie“, denumire care a rămas şi pe partitura refăcută în 1950. Prin refacerea lucrării acum şase ani, „Noaptea furtunoasă“ devenea, din lucrare de tinereţe, una dintre compoziţiile sale de maturitate şi poate, una din cele mai bune lucrări.

Autorul rîndurilor de faţă a văzut de cîteva ori în reprezentaţie această operă. Întotdeauna am fost prins de dinamismul ei; ascultam lucrarea cu atenţie de la început pînă la urmă. Aceasta m-a determinat să iau partitura în mînă, s-o cercetez mai îndeaproape.

Acum am luat condeiul. Nu-mi propun să fac un studiu, nu am de gînd să epuizez această temă. (Ar fi interesant pentru muzicologi, de exemplu, să compare cele două redactări ale operei la epoci atît de îndepărtate una de cealaltă). Transcriu — mai degrabă — cîteva impresii, cîteva gînduri.

*

Ce l-a îndemnat pe Paul Constantinescu să aleagă ca subiect de operă comedia lui Caragiale? E greu să vorbim în numele compozitorului. Dar răspunsul îl simţim cu toţii. Încă de la începuturile activităţii sale creatoare, Paul Constantinescu a simţit că îşi poate desfăşura în această lucrare, o bună parte din paleta sa muzicală.

În piesa „O noapte furtunoasă“, Caragiale biciuia demagogia liberală burgheză. Obscurii politicieni de mahala (cherestegii, căpitani în garda civică, ipistaţi, arhivari, publicişti) erau de fapt din aceeaşi filieră cu cei, mai puţin periferici, din „O scrisoare pierdută“, filieră care ducea pe vremea aceea pînă în centrul politicii naţionale. Caragiale îşi încurcă personajele într-o intrigă care le scoate la suprafaţă caracterele; adulter, escrocherie sentimentală, minciună; incultură şi mediocritate; toate acestea sînt văzute la modul ridicol.

Paul Constantinescu trece acţiunea prin filtrul muzicii sale. Vîna satirică a compozitorului îl îndemna spre tema aceasta. El avea la îndemînă toate mijloacele necesare: simţul comic; bunul gust în evitarea vulgarităţilor; verva, dinamismul; conciziunea formei; şi apoi acea bună cunoaştere a muzicii de epocă cu elementele ei populare, orientale, de salon ş.a.; toate acestea l-au ajutat să creeze o lucrare admirabilă.

Urmărind ideea principală a comediei lui Caragiale, compozitorul a savurat în acelaşi timp întreagă această ambianţă. Venturiano, Ziţa, Veta cîntă de obicei în limbajul muzical al restaurantului „Iunion“, Ipingescu are un limbaj pompos, patriotard; Titircă Inimă rea cîntă la modul muzical al mahalalei egal depărtată de oraş şi de sat. Dar personajele acestea îşi au fiecare şi temperamentul propriu (în muzică); compozitorul îi pune să reacţioneze diferit la situaţii diferite (comicul de situaţie).

Cred că unul din meritele mari ale compozitorului este acela că a izbutit să imprime o bună unitate de stil, în tratarea tuturor acestor filoane muzicale care s-au întîlnit într-un mediu dubios de mahala.

Scenă din actul I din „O noapte furtunoasă“

Compozitorul, dirijorul, regizorul şi interpreţii

Umorul lui Paul Constantinescu este robust, sănătos. Autorul e neiertător, el biciuiește răul. E însă pe o poziție optimistă. El nu batjocorește personajele, nu-și bate joc de om. (Cît de departe sîntem de exemplu de umorul cu rezonanțe tragice și macabre din „Petrușca" în care personajul este într-adevăr un mecanism, o păpușă!) Spectacolul trezește un rîs sănătos, cu adevărat caragialesc.

*

Scriindu-și libretul operei, compozitorul a avut o atitudine înțeleaptă față de piesa clasică care i-a stat în față, atitudine în același timp îndrăzneață și plină de respect. El a ales din text esențialul (schimbînd pe alocurea ordinea cuvintelor pentru a o apropia de necesitățile ritmului muzical). Desigur, a fost nevoit să renunțe la o mare parte din text; dar el a făcut aceasta pentru a păstra *ritmul general al piesei.*

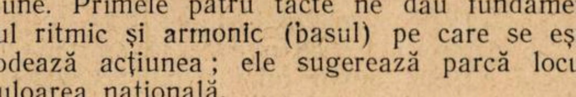
Mai mult, compozitorul, care a păstrat (cu curaj și cu deplin succes) în actul I numărul de scene de piesă (9), a condensat desfășurarea acțiunii în actul al II-lea la 5 scene. Cred că a fost îndreptățit întru totul s-o facă; actul I are menirea de a ne „expune" personajele (numai Venturiano ne este prezentat în actul II, atît în piesă cît și în operă) pe cîtă vreme acțiunea, „furtuna", se petrece în actul II. Și compozitorul n-a ezitat să realizeze desfășurarea în mai puține scene decît autorul dramatic.

El a folosit toate mijloacele pentru a dinamiza spectacolul (despre aceasta voi vorbi și mai departe). Așa se face că la operă, „O noapte furtunoasă" se vede cu același interes ca și la teatru. Ritmul ei este cît se poate de viu și antrenant.

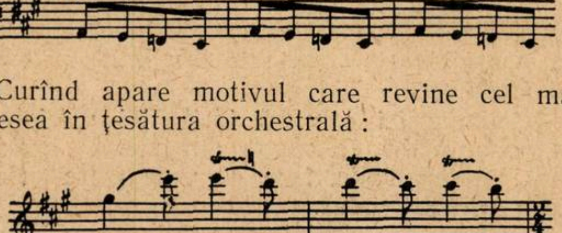
*

Și acum, să exemplificăm cele spuse mai sus! Să ne plimbăm împreună cu cititorul nostru prin paginile partiturii.

Opera nu are uvertură. Ea începe cu un scurt preludiu care ne introduce în mediu și în acțiune. Primele patru tacte ne dau fundamentul ritmic și armonic (basul) pe care se eșafodează acțiunea; ele sugerează parcă locul, culoarea națională.

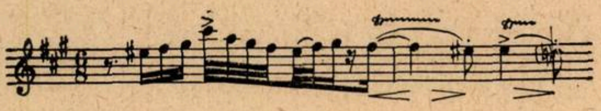


Curînd apare motivul care revine cel mai adesea în țesătura orchestrală:



Nu e greu de determinat ce anume exprimă el: sentimentalismul de mahala luat în ironie. E muzica de la „Iunion" pusă — dacă se poate spune așa — între ghilimete. În acest motiv, ghicim expresii ca „Angel radios"... sau „Ești o roză parfumată, ești o tînără lalea" ș.a.m.d. (Cred că nu e lipsit de interes să atragem atenția asupra trilurilor ce însoțesc melodia; triluri, mordente și apogiaturi la melodie, contratimpuri și sincope în ritm, glissando-uri în orchestrație — toate subliniază grotescul situației personajelor de o energie ridicolă).

In preludiu mai întîlnim încă un motiv pregnant, care spre deosebire de cel de mai sus rămîne neschimbat ori de cîte ori revine de-a lungul partiturii:

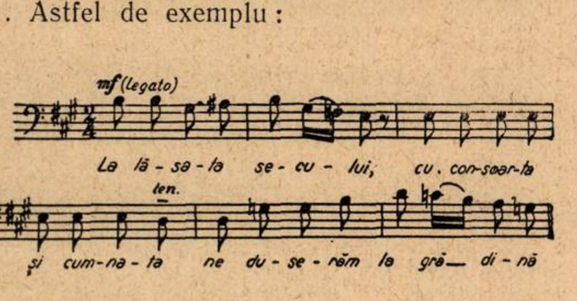


Motivul e declamator; are grandilocvența papugiului caragialesc; el poate exprima falsa grandoare a tiradelor lui Jupîn Dumitrache — stăpîn al casei. În același timp, cu ritmul său repezit (pe jumătatea tactului de 6/8) sugerează temperamentul meridional al tuturor personajelor, iuțeala gesturilor lor.

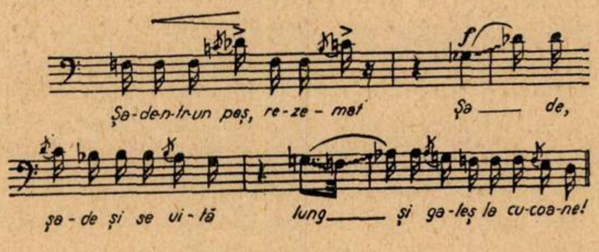
Aceste două motive și în special întîiul dintre ele, revin adeseori, dar ele nu devin „dogmă" în dezvoltare, ele nu îngreuiază țesătura muzicală.

In scena I-a aflăm caracteristica lui Jupîn Dumitrache; el e nereținut în vorbă, se rostește nestingherit ca stăpînul casei. E enervat de „bagabontul" întîlnit la „Iunion". Povestirea lui are un ritm inegal, care urcă tensiunea pînă la indignare furioasă (o indignare comică, nevinovată în fond, în orice caz neputincioasă).

Ca toate personajele, el cîntă în recitativ; atunci cînd povestește fără să se enerveze, recitativul face aluzii melodice — care amintesc de arie, fără însă a deveni arie nici o clipă. (Autorul muzicii denumește acest stil „arioso"). Astfel de exemplu:


mf (legato)
La lă - sa - la se - cu - lui, cu . con-soar-ta
ten.
și cum-na - ta ne du - se - răm la gră — di - nă

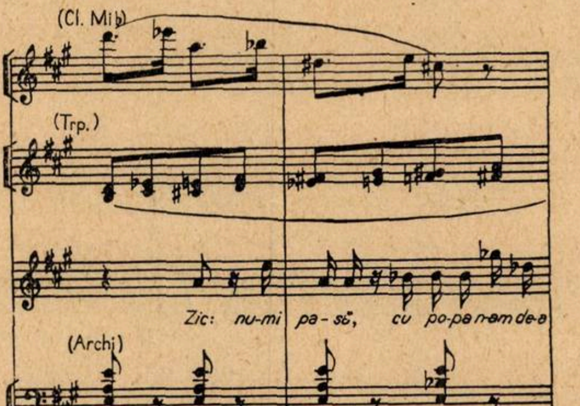
Curînd însă, Titircă Inimă rea își sare din pepeni; atunci auzim o declamare, pe care compozitorul o notează surprinzător de exact, atît ca expresie psihologică cît și ca asemănare cu vorbirea reală:

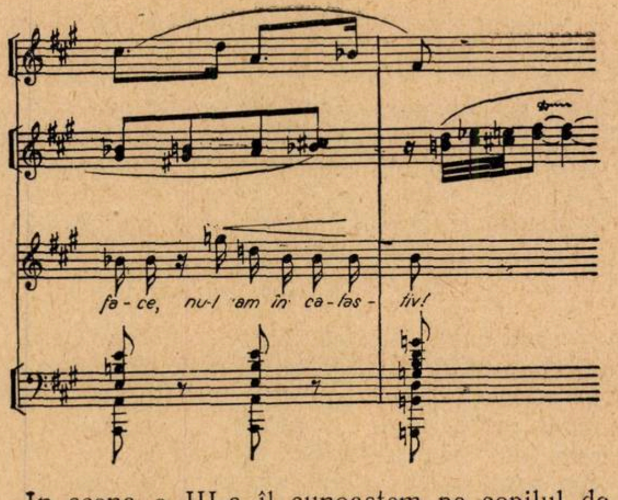

Şa-de-n-trun peş, re-ze - mat
Şa — de,
şa - de şi se ui - tă
lung___ şi ga-leş la cu-coa-ne!

În conversație, Ipingescu e un modest secundant; el îl flatează pe Titircă; replicile lui nervoase, cretine („rezon! așa-i") se strecoară printre cuvintele mînioase și pline de greutate ale Jupînului, ca niște surcele care ațîță focul. Autorul muzicii le pune, cu un simț sigur, acolo unde trebuie.

Amîndouă personajele au un temperament sudic, mobil. Cred că recitativul lui Paul Constantinescu nu e străin de principiile recitativului realist rus (al unor Dargomîjski sau Musorgski); el este însă perfect structurat pe temperamentul și culoarea noastră națională; e mulat pe intonațiile muzicii populare; exprimă particularitățile tipurilor sociale de la noi. E greu să spunem dacă legătura e influență sau înrudire!...

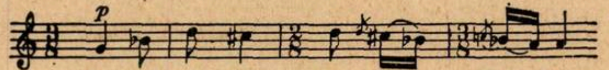
În scena a II-a apare Chiriac, pe care noi nu-l vedem, de la început, ca amorez; în scena aceasta Chiriac este un demagog liberal pe dimensiuni de cartier, slujitor al gărzii civice; povestește cum s-a luat la harță cu Tache Pantofarul care „nu vrea să vie mîine de loc la „ezirciț". Citez un fragment care notează la voce și orchestră demagogia sinistră a acestui personaj (pe alocurea cinic).





În scena a III-a îl cunoaștem pe copilul de 14—16 ani (Spiridon). Deși el are un caracter specific comediei lui Caragiale, el ne amintește de copiii care apar în operele ruse ale lui Glinka și Musorgski. Aci, copilul duce o dublă existență: una în văzul celor mari, alta pentru sine. În atitudinea lui față de Jupîn Dumitrache e timid și slugarnic (poate aceasta e linia pe care va crește mai departe în viață, poate că el va deveni un Chiriac sau chiar un Titircă Inimă rea); pentru Zița e însă descurcăreț.

În scena a treia el intră timid aducînd gazeta; amenințărilor stăpînului, el le răspunde umil cu un invariabil motiv plîngăreț pe care-și cîntă toate propozițiunile. Motivul (luat din „Spitalul amorului" al lui Pann) e acompaniat în octavă și unison (cu o culoare musorgskiană).

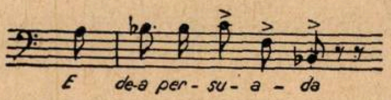


În scena a V-a Spiridon se dezvăluie în candoarea lui copilărească și în șiretenia aceea care e rodul unei premature experiențe amare acumulate ca slugă. Copilul are simțul observației. El e foarte mobil, e ager. De data aceasta el nu mai repetă un motiv invariabil ci își cîntă într-un fel de scherzo (pe motiv de sîrbă lăutărească) toată nemulțumirea pe care o nutrește pentru viața ce o duce la aprigul său stăpîn. După debitul anarhic al personajelor mature, partea lui Spiridon ne dezvăluie pe cel mai omenesc personaj dintre toți eroii piesei. Compozitorul i-a scris un cîntec liber; el a simțit cu mult gust momentele în care trebuie să spargă carura, să schimbe linia melodică, să moduleze.

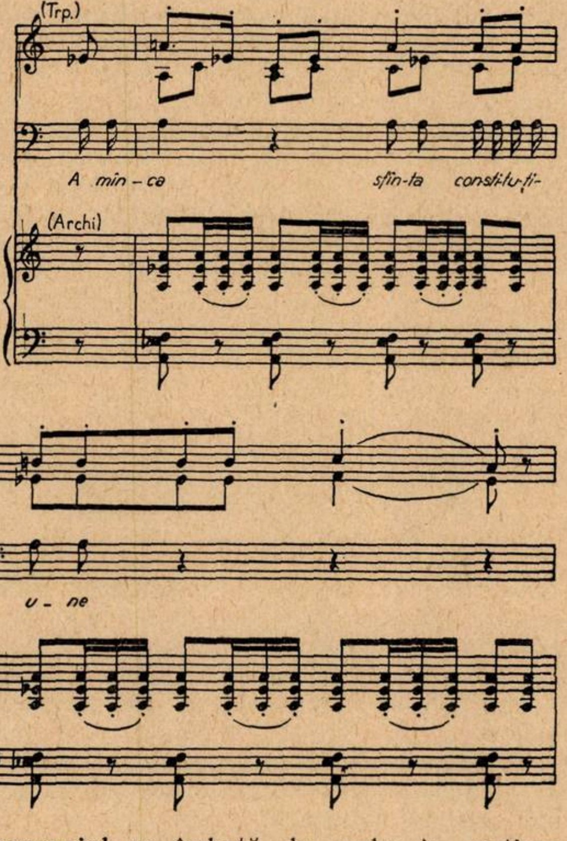
Ipingescu își exprimă ideile lui patriotarde în scena a V-a. El citește din gazetă „greoi și fără interpuncție, însă cu voce mare" (indicația lui Caragiale).

Această lipsă de interpuncție a unui agramat l-a atras desigur pe Paul Constantinescu, care a redat-o iscusit în muzică. (Și aici nu s-ar putea face oare o paralelă cu Varlaam din

„Boris Godunov“, ori cu scena dintre Saclovitîi şi scribul din „Hovanşcina“?) Aceasta în ceea ce priveşte agogica! Intonaţiile corespunzătoare cu conţinutul searbăd, sînt mai tot timpul de secundă, cvintă sau octavă; ba chiar, la cuvintele „e de a persuada“ se acumulează două cvinte descendente succesive:



Orchestra în surdină face muzica acestui articol citit de Ipingescu. Viorile subliniază ritmul de marş, iar trompetele în surdină ne dau un motiv ridicol:



Personajul se îmbată de vorbe în rostirea acestui discurs civic; compozitorul îl ajută cu orchestra, care devine tot mai plină de vervă; cuvintele „Am zis şi semnez Re. Vent.“ sînt exprimate în continuare cu patos. (Rică Venturiano ne e prezentat în contumacie tot timpul actului I). În acest moment de tensiune, la glasul lui Ipingescu, la sunetele orchestrei, se adaugă scandalul dintre culise. Signalul de alarmă al ipistatului pune capăt acestei confuzii, pregătită treptat şi adusă în mod iscusit la culme. (În actul II rolul signalului de alarmă îl va juca o detunătură de puşcă! Autorul nu abuzează niciodată de aceste elemente exterioare ale muzicii, el ştie să le aducă la momentul cel mai nimerit, să le sudeze cu sonoritatea muzicală, în special de orchestră — obţinînd o impresie puternică de comic; cred că asemenea elemente nu pot fi numite naturalism; să ne aducem aminte de uvertura „Senior Bruschino“ a lui Rossini!)

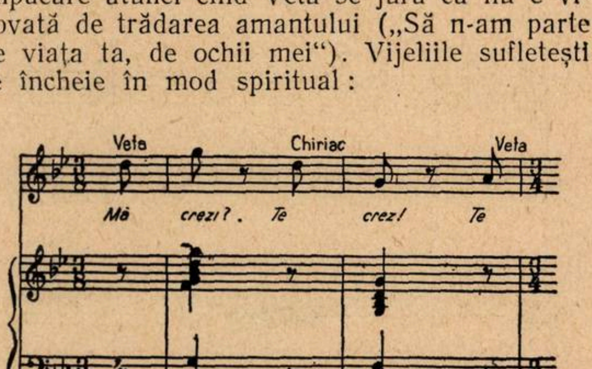
Cele două personaje feminine ale comediei, Ziţa şi Veta, ne sînt prezentate în scenele VI, VII şi VIII.

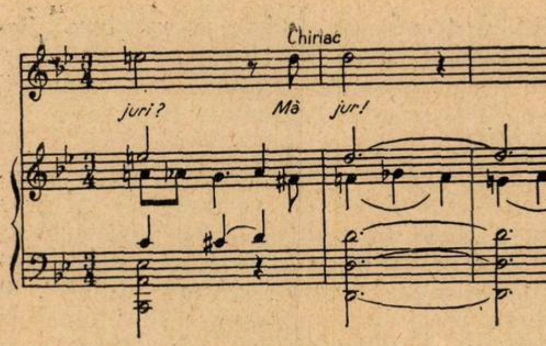
Ziţa apare pe scenă consternată, după scandalul cu fostul ei soţ. Ea se linişteşte cu greu pentru a trece la o temă mult mai actuală pentru ea: scrisorile pe care i le trimite Venturiano. Bileţelul faimos: „Angel radios“, îl citeşte cu respiraţia întretăiată; în intonaţiile muzicale ale epistolei ghicim cutare vals de la „Iunion“. La cuvintele „Un poet nebun şi tandru, te adoră ah copilă!“ ansamblul muzical devine un fel de flaşnetă amoroasă (impresia de „boite à musique“ e obţinută cu o orchestraţie de instrumente le lemn, pizzicato şi flageolete la coarde, pian şi trianglu, plus o trompetă cu surdină care ne menţine în mediul străzii Catilina). Un acordeon solo repetă refrenul; amorul la mahala e ingenios exprimat sonor.

Dar Ziţa nu poate suporta prea mult efluviile lirice... De cum intră Veta (scena VII) trece de la lirică la scandal: „Stai să-ţi spui... nu mă-ntrebi ţaţo, ce am păţit cu mitocanul!“ Debitul vocal îi creşte în mod extraordinar. Ajunge o rafală de vorbe mai mult plînse decît rostite. („Fi-me-ar a dracului viaţa“...) Femeile în conversaţie devin un fel de păsări cuvîntătoare; nu sîntem departe de fabula lui Paul Constantinescu: „S-a certat cumătra gaiţă cu cumătra bufniţă“... În aceste două scene se epuizează întreaga gamă de gînduri şi sentimente (într-o gradaţie admirabilă) a acestui personaj de mahala.

În scena a VIII-a, Veta, rămasă singură, se arată o fire diferită de a Ziţei: ea e o cucoană lăcrămoasă, sensitivă. Spre deosebire de Ziţa care iubea valsurile şi şansonetele, Veta agreează romanţele vechi. Ea cîntă susţinută de piano, care acompaniază de obicei şi romanţele în restaurante, dar care poate suna şi meditativ, poetic.

În încheierea actului (scena IX), compozitorul urmăreşte muzical scena de dragoste Veta—Chiriac; e mai mult parodie decît scenă de dragoste propriu-zisă. Gelozie, încercare (îndoielnică) de sinucidere, falsă supărare, apoi împăcare atunci cînd Veta se jură că nu e vinovată de trădarea amantului („Să n-am parte de viaţa ta, de ochii mei“). Vijeliile sufleteşti se încheie în mod spiritual:



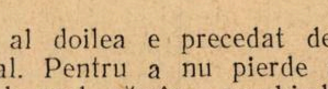


Armonia devine după cum vedem lascivă, cromatică, căci abia acum începe scena dragostei acceptată reciproc, dar care se petrece în dosul cortinei. Pe acest fond Chiriac are un schimb de cuvinte de la etaj cu jupînul (care trece prin fața casei) asigurîndu-l că el îi păzește onoarea de familist. Acesta este epigraful actului I.

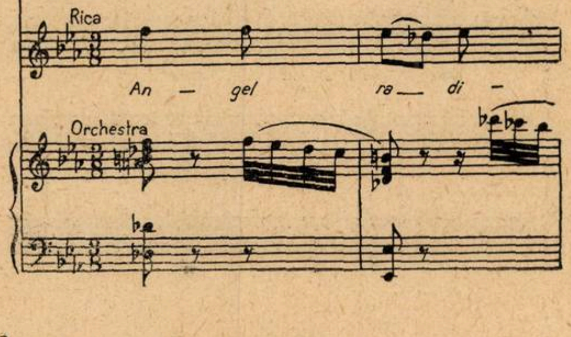
În această mare succesiune de scene, care ne expun atîtea personaje, trecerile de la o scenă la alta sînt treptate, logic realizate din punct de vedere muzical. Spectatorul nu observă aceste treceri; este un merit al compozitorului.

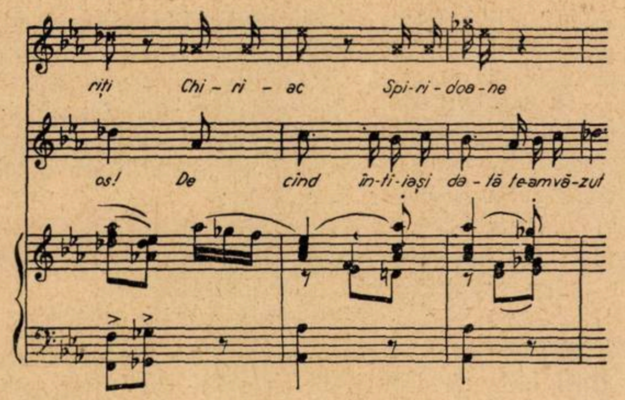
*

Actul al doilea e precedat de un preludiu orchestral. Pentru a nu pierde suflul (și deoarece decorul rămîne neschimbat) compozitorul a avut ideea de a scrie un mic antract simfonic. Actul începe într-o atmosferă tainică de vrajă amoroasă nocturnă. Este dezvoltarea motivului melodic care apăruse în momentul îmbrățișării dintre Chiriac și Veta.

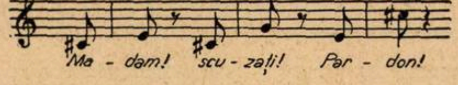


Infuzia temei „Iunionului" (ex. 2) ne aduce aminte unde sîntem. Antractul devine furtunos; el e preludiul, expresia simfonică a întîmplărilor ce vor avea loc în actul al doilea. Diferitele motive sînt suprapuse contrapunctic.




riți Chi - ri - ac Spi-ri-doa-ne
os! De cînd în-ti-iași da - tă te-am vă-zut

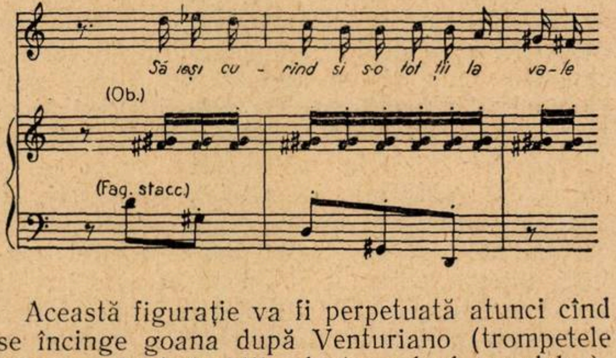
Dezvoltarea duce la un tutti amenințător, dar care diminuează cu încetul pînă la ridicarea cortinei, cînd îi vedem pe Chiriac și Veta tot îmbrățișați. Veta rămîne singură și cîntă pentru sine romanța „Într-un moment de fericire, stelele s-au umplut de dor". Pentru a evita monotonia, compozitorul modulează din mi bemol major în sol bemol major. Un ceas cu cuc vestește orele 11 și atunci apare Rică Venturiano, care își proclamă cu putere declarația de dragoste. „Angel radios"... care suna la Veta în tonalitatea si bemol major este cîntat aci, acut, în re bemol major. Declarația este contraritmată de țipetele Vetei; orchestra devine și ea impulsivă; la cuvintele „de cînd intîiași dată te-am văzut", viorile fac aluzie la restaurantul „Iunion"



Apariția lui Venturiano declanșează reluarea scherzo-ului care va fi dus treptat (nu în mod primitiv rectiliniu!) la paroxism.

Cu încetul, Veta și Rică înțeleg confuzia; Venturiano se recomandă și apoi retractează galant.

Veta îl zorește să fugă, pe o mișcare ostinată de secunde a celor doi oboi (ea amintește din nou cele patru fabule).



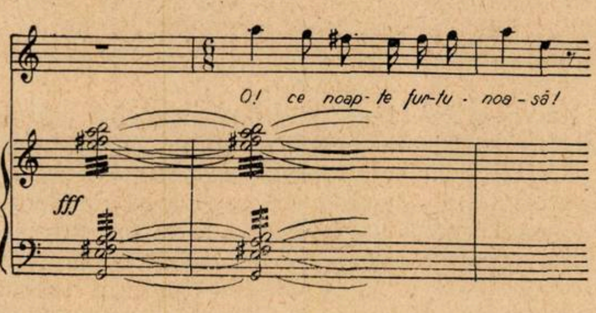
Această figurație va fi perpetuată atunci cînd se încinge goana după Venturiano (trompetele reiau motivul, însoțite de tremoloul coardelor).

După cîteva clipe calme, la apariția lui Jupîn Dumitrache și Chiriac, acțiunea reîncepe cu furie; comicul devine tot mai intens. Am arătat mai sus că intensificarea se face nu rectiliniu ci în valuri. O cercetare mai atentă a mijloacelor dinamice și sonore folosite de compozitor confirmă aproape cu exactitate această creștere în valuri; fluxurile orchestrei alternează cu acelea vocale.

In actul al doilea apar pentru întîia data momentale vocale pe 2, 3, 4 voci. Și anume: mai întîi două voci (Veta și Rică); după un nou val la orchestră, trei voci (Veta, Ipingescu și Jupîn Dumitrache) iar apoi după alt val de orchestră apar 4 voci simultane (Veta, Chiriac, Ipingescu și Jupîn Dumitrache). Creșterea este evidentă. Ea se exprimă de altfel și în numărul de tacte: pasajul de două voci merge timp de 5 tacte de 3/8; cel de trei voci, 6 tacte de 2/4; ultimul, de patru voci, e cu mult mai mare și anume 25 de tacte.

Valurile de orchestră cresc și ele în același fel. Intîiul are 14 tacte, al doilea 21, iar ultimul e de 54 tacte. Aceste intervenții ale orchestrei sînt din ce în ce mai puternice, iar ultima este un tutti maxim, orchestrat aproape în unison, ceea ce dă orchestrei o forță teribilă.

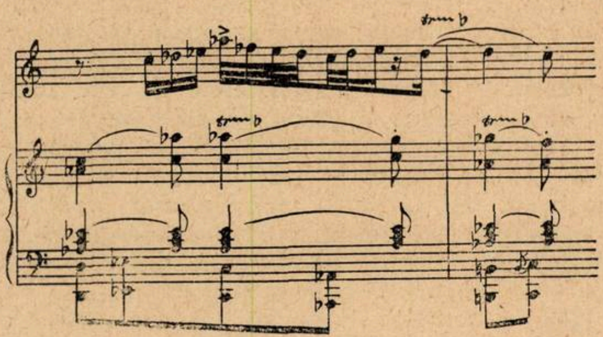
Astfel, toate mijloacele de dinamizare sînt puse în funcțiune cu o deplină economie a folosirii lor. In momentul culminant răsună între culise și detunătura de pușcă care aduce vacarmul la paroxism. Și atunci, pe scena rămasă goală apare Venturiano într-un hal jalnic, proferîndu-și disperat replica nemuritoare care avea să devină denumirea comediei.



Este unicul moment „de operă" al „Nopții furtunoase". Autorul, cu admirabilă iscusință, a ales momentul culminant al comicului, pe care l-a pus în contrast cu singura replică grandilocventă de operă din întregul spectacol.

Efectul e deplin.

Ultima scenă (a V-a) din actul II, are caracterul unei scurte reexpoziții a personajelor cu preocupările lor principale (adulterul, „ambițul de familist", demagogia politică liberală etc). Această repriză este concisă; după dezvoltarea precedentă, ea nu stagnează desfășurarea operei, ci o încheie în mod firesc. Aici personajele se împacă între ele și se recomandă unul altuia; Rică Venturiano din „bagabont", redevine „arhivar, poet liric" etc. etc. Motivele muzicale principale se împacă și ele sunînd în contrapunct:



Și opera se sfîrșește aproape pe neașteptate, ca o bună operă comică. Ipingescu și Jupîn Dumitrache — care au început acțiunea — o sfîrșesc la unison cu cuvîntul: „rezon"!

*

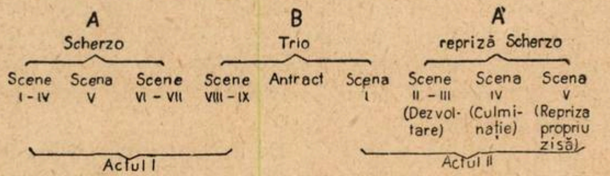
Și acum, după ce am parcurs (poate prea repede) paginile operei, să încercăm a determina structura formală a lucrării.

„O noapte furtunoasă" este, așa cum explica o dată compozitorul, un mare scherzo. Scherzo, atît prin caracterul satirico-grotesc al muzicii cît și ca formă muzicală. Autorul arăta că partea de mijloc a operei e un fel de episod liniștit care ar corespunde, în linii mari, trioului de scherzo.

Intr-adevăr, scenele I pînă la VII din actul I ar putea forma expoziția scherzo-ului. (Scena a V-a, cu Spiridon, e o parte mediană în interiorul expoziției, un scherzando mai liniștit).

Scenele VIII și IX din actul I precum și scena I-a din actul II ar forma trioul. (Antractul simfonic ar fi partea mediană a acestui trio).

Scenele II pînă la V din actul II, constituie repriza scherzo-ului. Dacă e să recurgem la schemă, am putea-o reprezenta în felul următor:



Din punct de vedere al dramaturgiei piesei, expoziția personajelor ține întreg actul I și scena I-a a actului al doilea. Scenele II pînă la IV din actul al doilea sînt desfășurarea acțiunii, iar scena a V-a e repriză.

Structura formală muzicală, fără a coincide cu schema dezvoltării dramatice, totuși nu o contrazice, ci mai degrabă o împlinește. Se realizează un echilibru admirabil; un echilibru viu, lipsit de monotonie.

Construcția operei mi se pare pe deplin justificată, realizarea este incontestabilă.

*

Cîteva concluzii asupra utilizării vocilor și orchestrei!

Cele șapte personaje sînt cîntate de voci care cuprind întreg diapazonul: bas, bariton, doi tenori, vocea unui copil (alto), soprană și mezzosopranä. După cum am văzut, autorul a utilizat mijloace vocale ce se gradează de la vorbire pînă la momentele de arie; vorbire — recitativ — arioso — momentele de arie, toate acestea formează o gamă de expresie pe care autorul a folosit-o cu subtilitate, cu bun gust. Tot atît de interesant sînt gradate momentele pe două, trei și patru voci. Autorul utilizează toate aceste posibilități cu perfectă economie a mijloacelor, alegînd întotdeauna mijlocul necesar și neabuzînd de ceea ce el poate da.

Din punct de vedere al tratării orchestrei putem spune același lucru: echilibru. Opera a fost reorchestrată în 1950, după ce autorul a acumulat o experiență extrem de mare. Se simte cu prisosință. Orchestra are un rol esențial în desfășurarea operei. E și firesc: într-o muzică în care recitativul joacă rolul principal, orchestra trebuie să comenteze, să explice, să amplifice artistic imaginile.

Despre orchestrația acestei muzici nu te poți limita a spune în mod curent: „sună". Această orchestrație, plină de vitalitate, are un timbru specific al ei; incisivitate, varietate, umor, iată unele din caracteristicile principale. Ea nu este niciodată grea, încărcată. Orchestratorul dozează întotdeauna sonoritatea necesară.

Am văzut mai sus că, pentru a da culoare, compozitorul folosește și unele efecte speciale (ceasul cu cuc, flașneta sentimentală din „Angel radios", armonica solo); el utilizează adeseori efecte ca glissando ș.a. (Se impune o asociație cu comedia muzicală într-un act „L'heure espagnole" de Maurice Ravel!) Autorul nu abuzează însă — repetăm — de aceste efecte. Intîlnim adeseori lucrări muzicale în care abundă efectele speciale; îndeosebi compozitorii tineri sînt ispitiți să le facă. Iată aici experiența unui compozitor matur: toate aceste efecte sînt utilizate la locul nimerit; nu se face exces; și, înainte de toate: ele sînt așezate pe un fundament orchestral solid, sănătos, clădit pe principiile clasice.

Iată deci că vocile și orchestra sînt utilizate cu măiestrie. Am vorbit despre ele considerate în parte. Dar, după cum am arătat mai sus, (prin multe exemple) autorul le tratează foarte frumos și *împreună*. N-aș vrea să fiu înțeles greșit sau unilateral: nu e vorba despre faptul că ele *sună* bine la un loc. Am în vedere atitudinea compozitorului față de *întregul material sonor* din care își ciopleşte el lucrarea muzicală. Și din acest punct de vedere opera este *variată în unitatea ei.*

Opera e *dinamică* (am în vedere forma ca proces muzical, ca desfășurare); am arătat mai sus că varietatea mijloacelor nu constă numai din opunerea lor, ci (în primul rînd) din aceea că toate aceste mijloace sînt puse în slujba *dramaturgiei.*

Toate momentele analizei converg spre aceeași concluzie, la care duce și impresia vie a audiției: „O noapte furtunoasă" este o admirabilă lucrare, una din cele mai reușite compoziții ale maestrului Paul Constantinescu. Ea e în același timp una din lucrările cele mai remarcabile ale muzicii noastre romînești.

Paul Constantinescu

„O noapte furtunoasă" este o lucrare sui-generis. In același timp ea este una din acele puține lucrări despre care se poate spune că sînt perfect unitare ca stil, ireproșabile, lipsite de greșeli, lucrare care formează cu totul, o unitate desăvîrșită.

*

Lucrarea lui Paul Constantinescu a stîrnit multe discuții. Ea a avut o istorie... furtunoasă. Tot astfel, cum se întîmplă cu multe lucrări interesante, remarcabile, ea a ridicat probleme.

Asupra operei s-au făcut o serie de observațiuni. Aceste observațiuni au pornit de la compararea lucrării cu prototipul clasic al operei. Opera clasică conținea întotdeauna părți vocale larg dezvoltate, ea excela întotdeauna prin melodie și arii. Recitalurile erau pe planul doi. În operă, apar întotdeauna (în afară de personajele negative) eroi, caractere, pasiuni omenești, ce stîrnesc admirație și participare.

„O noapte furtunoasă" nu are personaje pozitive; ea nu cuprinde arii, este bazată mai mult pe recitative. Poate din cauza aceasta, opera nu a răspuns dorințelor publicului care așteaptă tocmai cantilene bogate, desfășurarea copioasă a tuturor posibilităților vocale.

Acestea sînt lucruri incontestabile și desigur opera romînească realistă trebuie să meargă pe această linie verificată prin experiența istorică a operei clasice.

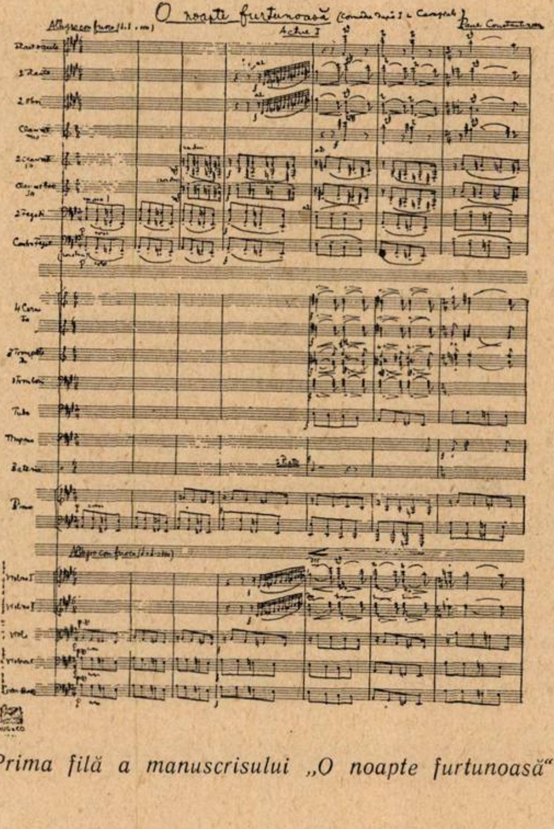
Desigur că, analizîndu-se și opera „O noapte furtunoasă", aceste lucruri trebuiesc reamintite.

Dacă am observa că în creația compozitorilor noştri există o tendinţă de a se crea *un curent* de a scrie opere lipsite de arii, lipsite de personaje pozitive, atunci ar trebui să combatem această tendinţă. Aci avem însă de-a face cu o singură lucrare, cu o compoziţie pe deplin izbutită, pe care autorul a intitulat-o conştient *„comedie"*. (Autorul însuşi nu avea de gînd să indice prin opera lui un program de acţiune pentru compoziţii de operă şi nici măcar pentru propria sa activitate. A doua lui operă „Pană Lesnea Rusalim" este scrisă pe principii mult apropiate de opera clasică tradiţională).

În cazul acesta, cred că este nedrept să cerem unei lucrări ceea ce ea nu vrea de la bun început să fie şi nu trebuie să reproşăm unui compozitor că n-a făcut ceva ce nu avea de gînd să facă. În „O noapte furtunoasă" compozitorul şi-a luat o sarcină specială, îndrăzneaţă aş spune, pe care a dus-o de minune la bun sfîrşit.

Îmi permit să iau cîteva exemple din istoria muzicii spre a fi mai bine înţeles.

Compozitorul rus Dargomîjski care a avut un rol de mare importanţă în dezvoltarea operei realiste, a scris mai multe opere. Una din ele — „Rusalka" — a fost prezentată şi la Bucureşti. Ei bine, ultima lui operă (scrisă înainte de moarte) a fost „Oaspetele de piatră", scrisă pe textul unei piese de Puşkin (această lucrare este o nouă versiune a eternei teme Don Juan). Compozitorul şi-a propus să transpună pe muzică textul lui Puşkin, fără nici un fel de schimbări. Opera are la bază recitativul; ea este aproape *exclusiv* scrisă pe recitativ. Această ultimă operă a lui Dargomîjski a avut o importanţă extrem de mare în dezvoltarea muzicii ruse; „grupul celor cinci" a studiat-o în adîncime, ducînd mai departe experienţa lui Dargomîjski, abandonînd însă ideea *exclusivităţii* recitativului. „Oaspetele de piatră" este o operă „de cameră", dacă putem spune aşa; ea nu a avut niciodată un larg succes de public; dar ea rămîne una din cele mai reuşite şi interesante lucrări ale lui Dargomîjski, prin forţa ei dramatică.



Prima filă a manuscrisului „O noapte furtunoasă"

Alt exemplu. Înainte de a scrie „Boris Godunov", Musorgski a dat la iveală o operă excelentă: „Căsătoria" după piesa lui Gogol. Notez asemănarea extrem de puternică dintre această lucrare şi opera lui Paul Constantinescu. „Căsătoria" este şi ea o satiră lipsită de personaje pozitive. Ea este bazată exclusiv pe recitativ, nu are nici un fel de arii. Musorgski — e drept — a intitulat-o „experienţă dramatică"; de altfel el a lăsat-o neterminată. Desigur că pentru Musorgski, opera „Căsătoria" a fost o etapă foarte importantă — poate chiar, strict necesară — în drumul spre scrierea lui „Boris Godunov". Ascultată, opera „Căsătoria" place mult; este o lucrare sclipitoare. Acum cîţiva ani, ea a fost din nou executată în Uniunea Sovietică.

Iată deci două lucrări ale unor compozitori însemnaţi, două opere care nu au fost scrise pe linia tradiţională a operelor clasice, dar care, cu toate acestea, îşi au importanţa lor şi o valoare artistică deosebită.

Să ne întoarcem la „O noapte furtunoasă" a lui Paul Constantinescu. Opera aceasta nu are personaje pozitive; în schimb e o satiră excelentă. Opera aceasta nu are arii; în schimb acţiunea este extrem de dinamică, spectacolul se urmăreşte tot atît de bine la operă ca şi la teatru. (Este ştiut că în opere acţiunea se petrece mai întotdeauna în momentele de recitativ; ariile încep de obicei atunci cînd acţiunea încetează, ele descriu starea interioară sau caracterul personajelor. Nu e de mirare că în această satiră, unde acţiunea este extrem de dinamică şi unde „pasiunile" personajelor ne interesează — ca atare — mult mai puţin, autorul a folosit atît de copios toate formele de recitative). Opera aceasta este un caz excepţional... dar e şi o lucrare excepţională...

În artă există de multe ori excepţii. Sînt multe lucrări care au puternice contradicţii interioare şi sînt cu toate acestea lucrări valoroase, interesante, reuşite.

*

Unii, vorbind despre opera lui Paul Constantinescu, au spus că e o lucrare reuşită, deoarece... piesa lui Caragiale e bună... Cu alte cuvinte, scriitorul ar avea meritul principal; piesa lui e într-atîta de bună încît şi opera muzicală a devenit bună prin simplul fapt că a luat ca libret piesa clasică(!?) Mi se pare că această observaţie este nedreaptă, cu totul lipsită de adevăr.

În lucrarea despre care vorbim, scriitorul nu ţine în cîrcă pe compozitor. Scriitorul şi compozitorul merg la braţ...

Sonate romîneşti în interpretarea pianistei Irina Lăzărescu

In momentul de față, cînd problema difuzării muzicii romîneşti este atît de dezbătută, un concert ca acela al pianistei Irina Lăzărescu capătă o importanță specială. El poate fi privit ca o pildă de frumoasă posibilitate de a alcătui un întreg program din lucrări romîneşti valoroase, ca o dovadă că un asemenea program atrage un numeros public. Acesta, dacă nu umplea chiar întreaga sală Dalles, ci numai trei sferturi din ea, era alcătuit din ceea ce reprezintă fruntea vieții noastre muzicale — de la personalități mari creatoare, concertistice și pedagogice, trecînd prin acei amatori care nu consideră că istoria muzicii se oprește la Johannes Brahms, sau că în fața unei lucrări romîneşti un om de „gust“ nu ar putea manifesta interes, pînă la tineretul studios, care caută calea justă a creației noastre și care, într-un viitor apropiat, o va găsi.

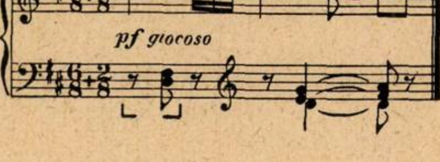
Concertul cuprindea un buchet de patru sonate și sonatine ale unora dintre compozitorii noștri cei mai de frunte: Enescu, Jora, Andricu și Negrea. Un buchet degajînd parfumul grădinilor de la noi, fiecare floare avînd însă izul ei specific. Ascultînd la șir lucrările autorilor citați, îți dai seama cît de diferit poate fi tratată tematica sau atmosfera noastră populară. In adevăr, acolo unde un Enescu îmbogățește expresia unui dor nostalgic cu o lume de sonorități „magice“ a celor mai diferite posibilități moderne de expresie, Andricu îmbracă o temă de colind cu cea mai pură și cristalină armonie tonală, o armonie perfect funcțională și totuși indefinisabil proprie numai lui. Acolo unde un Jora dă unei teme de caracter popular o sobrietate și asprime proprie atît unora dintre ținuturile noastre cît și unui limbaj muzical vorbit de unii din cei mai actuali și mai puternici autori ai creației muzicale universale, Marțian Negrea o învăluie cu căldura sclipitoarelor armonii cromatice, romantice. Iar toate lucrările concertului nostru au în comun marele merit de a reprezenta opere universal valabile, opere care într-un fel sau altul, în mai slabă sau mai puternică măsură, au știut să se ridice de la simpla copiere a melosului popular, la o tratare personală într-un limbaj la înălțimea creației universale actuale.

*

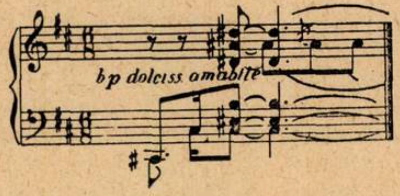
Rîndurile care urmează nu intenționează, căci nu este locul aci, să facă o analiză a lucrărilor, ci mai mult să arunce cîte o lumină asupra unor aspecte care mi s-au părut mai caracteristice.

Sonata de Enescu este scrisă într-o epocă *) în care autorul, în sinuoasa sa evoluție creatoare, se îndrepta atît către o sonoritate mai vie, mai clară, mai simplă cît și către un limbaj cît mai apropiat de inflexiunile noastre populare. Acest lucru se manifestă mai ales în părțile I și III, partea medie păstrînd caracterul de improvizație, de legănare în superbe împletiri de melisme.

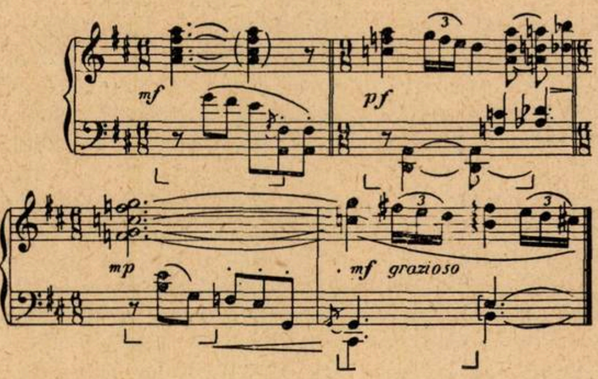
In partea I-a, primul tact ne dă culoarea intenționată; claritate, lumină, vioiciune cristalină



Desigur că un temperament atît de amplu ca acela al lui Enescu nu ar fi putut rămîne în întreaga primă parte în această culoare, în acest stil, așa că nu trebuie să ne mire de pildă apariția în decursul dezvoltării a unui moment de armonie dulce de acord de terț-decimă;

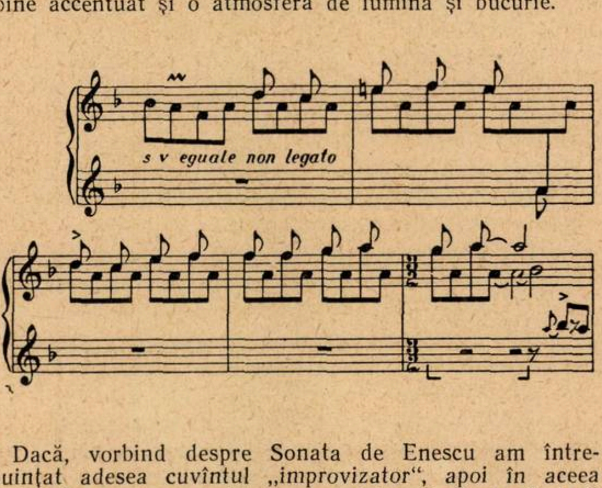


In tema a doua distingem pași de triton și de septimă care vor reveni în tot decursul celor trei părți, dînd astfel o unitate întregii lucrări;



Tema principală a părții a II-a este aceeași ca și tema a II-a a părții I-a, dar contrastul categoric față de prima parte este constituit de faptul că aci tema nu mai are acel schelet ritmic precis, ci din contră, devine un continuu șir de melisme cu caracter improvizatoric. Aceasta dă întregii părți secunde un caracter de nostalgică visare.

Partea a III-a contrastează iarăși printr-un ritm bine accentuat și o atmosferă de lumină și bucurie.



Dacă, vorbind despre Sonata de Enescu am întrebuințat adesea cuvîntul „improvizator“, apoi în aceea a lui Jora putem vorbi de „conciziune“. Cred că dacă

---

*) Lucrarea e scrisă între anii 1933 și 1935 și nu în 1921, cum din eroare s-a anunțat în program. (N.R.)

la Enescu motivul în dezvoltarea lui, generează motivul următor, la Jora acest secund motiv e generat mai curînd de un sentiment intim al necesității formale.

Jora reușește să dea întregii lucrări o unitate de stil, o notă categoric personală, chiar dacă în sine putem găsi cele mai diferite influențe ca de pildă, însăși tema principală a primei părți (începutul sonatei, primele 4½ tacte*) avînd atît ca tematică cît și ca factură cel mai autentic spirit fauréan; tema a doua (pag. 6, lin. 4, t. 1+2 pînă la jumătate) care este o autentică melodie populară franceză; suprapuneri de pași de cvartă și cvintă peste armonii la distanță cromatică față de pașii melodici (pag. 16, lin. 1, t. ultim+t. 1 din lin. 2) — procedeu caracteristic lui Hindemith; bitonalisme; (pag. 7, lin. 1, t. 3 și următorul) sau (pag. 26, lin. 6, t. 1) și îndrăzneli din cele mai fericite (pag. 17, lin. 5. t. 4) și (pag. 21, lin. 5, t. 1) în vecinătatea imediată a unor pasaje perfect tonale (pag. 7, lin. 2, t. 2 și urm.).

Toate acestea însă sînt legate de o voință și personalitate imperturbabilă și de o incontestabilă muzicalitate într-un tot unitar și convingător.

*

Partea a doua a concertului a cuprins cele două Sonatine de Andricu și Marțian Negrea, lucrări cunoscute, mai vechi, care și-au făcut drumul lor impunîndu-se ca lucrări importante ale literaturii noastre pianistice.

In adevăr, consider că Sonatina de Andricu poate fi privită ca o lucrare „clasică“ a literaturii noastre pianistice, ca una din cele mai reușite ale genului. Ea atinge acel grad de perfecțiune care poate fi realizat numai printr-un perfect echilibru între intenția și capacitatea de realizare a autorului. Andricu nu a vrut decît să ne dea o muzică inspirată, bogată în miez, cu teme clare, plastice, care face, incontestabil, plăcere auditorului; și aceasta i-a reușit din plin. Nu are nici un sens să cerem altceva de la această sonatină ci trebuie să ne bucurăm că avem o asemenea lucrare cu care putem răspunde cu cinste atît cerințelor iubitorilor de muzică de la noi cît și celor de peste hotare.

Sonatina de Marțian Negrea reprezintă o etapă în drumul făuririi școlii noastre naționale. Este etapa îmbogățirii melosului popular, cu toate posibilitățile de expresie ale unui limbaj muzical universal evoluat. Fie că autorul îmbracă din capul locului o temă de caracter popular cu un adevărat caleidoscop de armonii cromatico-romantice (ca în partea I-a), fie că întrebuințează o temă autentic populară (partea a II-a), fie că găsește una proprie cu plasticitatea inventivă a unei teme populare (partea a III-a), totdeauna Marțian Negrea ne dă dovada unei profunde muzicalități dublate de un foarte respectabil meșteșug, de o adevărată măiestrie.

*

Trecînd de la autori la interpretă, trebuie să o felicităm și să-i mulțumim din toată inima Irinei Lăzărescu pentru frumoasa realizare. Ea a reușit în seara concertului să ne prezinte acea vastă paletă a creației noastre pianistice cu resurse demne de toată lauda.

In primul rînd, trebuie relevată capacitatea interpretei de pătrundere și înțelegere a unor stiluri atît de diferite, a unui limbaj muzical adesea foarte greu de redat. Este infinit mai ușor să culegi lauri de la public, într-un fel comod, cu piese de bravură consacrate și arhi-auzite, dar trebuie să faci dovadă de un mare spirit de abnegație și de sacrificiu pentru a te consacra principialmente sarcinii, din păcate încă ingrată, de difuzare a muzicii romînești.

In Sonata de Enescu, extrem de dificilă ca înțelegere, tehnicitate și memorizare, Irina Lăzărescu a reușit să realizeze acel cursiv „fondu“**) al sonorității specifice lui Enescu, și totodată să clădească în fața noastră forma destul de dificilă a Sonatei, în mod convingător. Această dificilă simultaneitate de preocupări ale interpretului, preocupări de tușeu rafinat și totodată de liniile mari ale formei (mai ales în partea a III-a) i-a reușit interpretei în mod lăudabil.

In Sonata de Jora am prețuit justele accente de romantism date primei părți, interiorizarea și „tragismul“ redat în partea a II-a și realizarea părții a III-a, tehnic atît de dificilă.

Sonatina de Andricu a fost cîntată cu multă căldură și convingere, învingînd cu naturalețe și acele pasaje destul de dificile ale mîinii stîngi.

Tot așa și Sonatina de Marțian Negrea s-a bucurat de o redare plină de poezie.

*

Este cazul să subliniem că în afara concertului acestuia, întreaga carieră artistică a pianistei Irina Lăzărescu este strîns legată de destinele muzicii romînești.

In adevăr, iată mai bine de un sfert de veac de cînd ea luptă pentru soarta literaturii pianistice din țara noastră. Lista lucrărilor romînești cîntate în prima audiție de Irina Lăzărescu e atît de impunătoare, încît ar fi mai simplu de menționat lucrările genului pe care ea *nu* le-a cîntat, decît acelea pe care le-a cîntat.

Mai toate lucrările pianistice ale marilor noștri maeștri au fost și sînt cîntate de Irina Lăzărescu, în cea mai mare parte în primă audiție: sonatele și sonatinele de Enescu, Jora, Silvestri, Andricu, Marțian Negrea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduța; suitele de Diamandi Gheciu, Edgar Cosma, Virgil Gheorghiu, Hilda Jerea, Filip Lazăr, Eugen Radovici, Mendelsohn, Nottara, Eisicovits, Racoviță, L. Klepper; piese de pian de Paul Constantinescu (Fabule, Colind, Tocatta, Strigare la stea), Feldman (Preludiu și dans; 2 dansuri romînești), Kirculescu (3 studii), lucrări ale tinerilor noștri compozitori, uneori chiar pe băncile școlii: Nina Cassian, Mihai Brediceanu, Anatol Vieru, Bogdan Moroianu, Sergiu Natra, Virgil Onițiu (Concert de pian), Miriam Marbè, Dan Constantinescu, Remus Georgescu.

Pentru toată această activitate, pentru Concertul din 8 februarie, Irina Lăzărescu merită din partea noastră, a tuturor, cele mai vii mulțumiri și felicitări și urări de a merge mai departe pe acest frumos drum, culegînd toate succesele și recunoștințele meritate.

*

Este cazul în fine să amintim, vorbind despre acest frumos concert și de contribuția substanțială și foarte importantă dată aci, ca și la toate concertele din ultima vreme, de programul atît de îngrijit, de amplu și bine prezentat. Aceste programe ce se pot obține de către ascultători la un preț atît de modic, reprezintă o adevărată operă de culturalizare în rîndul iubitorilor de muzică. Uităm ușor și trecem sub anonimat munca de analiză și prezentare depusă de autorii textelor din program, adesea foarte anevoioasă. In cazul Concertului Irinei Lăzărescu, programul, o adevărată broșură de aproape 40 de pagini, a fost scos sub îngrijirea și semnătura lui Vasile Cristian. Toate analizele sînt făcute cu multă pricepere, într-o limbă aleasă, care face plăcere la citire. Pentru această realizare felicităm călduros atît instituția organizatorică, în specie lectoratul Filarmonicii de Stat „George Enescu“ cît și pe semnatarul broșurii.

LEON KLEPPER
laureat al Premiului de Stat

---

*) Intrucît Sonata de M. Jora este accesibilă cititorilor, fiind de curînd tipărită de E.S.P.L.A. ne mărginim să indicăm fragmentul muzical la care ne referim și locul lui în tipăritură.

**) Expresie franceză care în domeniul interpretării muzicale semnifică o manieră de a cînta, în care elementele constitutive ale unei armonii, păstrîndu-și toată claritatea, se leagă totuși în mod într-atît de intim încît realizează o sonoritate de ordin superior în care sunetele se „topesc“ parcă unele în altele (e vorba de acele sonorități atît de specifice artei de a cînta la pian a lui George Enescu).

Prima audiţie a Missei în si minor de Bach

Missa în si minor a constituit centrul preocupărilor componistice ale lui Bach între anii 1733 şi 1738, epocă în care compozitorul, devenit cantor al bisericii Sf. Thomas din Leipzig, ajunsese la deplina maturitate a concepţiei şi stilului său.

Lucrarea ocupă un loc aparte în muzica vocal-simfonică a lui Bach, prin însăşi forma ei de missă catolică. Coralul protestant caracteristic în pasiuni şi în unele cantate, aici este înlocuit prin coruri bazate pe o amplă dezvoltare polifonică a unor motive de provenienţă gregoriană (de exemplu Gratias din Gloria, Credo I). Dar acesta este numai un aspect exterior, formal, Missa în si depăşind cu mult cadrele unei lucrări curente de acest gen, prin umanismul ei profund, prin complexitatea de stări sufleteşti ce o animă.

De altfel, nici în intenţia compozitorului această lucrare nu este ruptă de restul operei sale. Dovada imediată este utilizarea în missă a unor fragmente din cantate precum şi stilul ariilor şi duetelor care aminteşte de pasiunile sale.

Cei cinci ani de muncă depuşi la această lucrare par să arate importanţa pe care Bach i-a atribuit-o. Şi într-adevăr, ca şi în celelalte mari lucrări vocal-simfonice apar şi în această missă tendinţele fundamentale ale operei lui Bach. Astfel sintetizarea într-un tot unitar a genurilor şi stilurilor celor mai importante existente în muzica înaintaşilor — de la polifonia complexă a Niederlandezilor pînă la aria de operă italiană şi stilul înflorit al claveciniştilor francezi — este realizată, în această piesă, la cel mai înalt nivel. De asemenea construcţia, în ciuda lungimii ei (140 minute) este perfect echilibrată şi orice omisiune făcută în partitură devine supărătoare. Din acest punct de vedere Missa poate fi socotită superioară pasiunilor, la care o construcţie muzicală pe plan global nu există, din cauza exigenţelor textului.

Din cele expuse mai sus rezultă că greutatea pe care o constituie Missa în si pentru interpreţi este de două ordine: a) realizarea liniei generale a piesei şi b) realizarea în amănunt a unor dificultăţi tehnice cum ar fi dozarea sonoră a planurilor contrapunctice în coruri, stilul de virtuozitate întrebuinţat de Bach atît în părţile soliştilor vocali cît şi ale celor instrumentali, ca şi greutăţi cauzate de necesitatea înlocuirii unor instrumente astăzi ieşite din uz prin instrumente moderne necorespunzătoare ca ambitus şi posibilităţi tehnice specifice acestei muzici.

Execuţia Missei în si minor de Bach, care a avut loc la Ateneu în seara zilelor de 3, 4 şi 5 martie sub bagheta dirijorului D. Botez artist emerit al R.P.R., a fost un eveniment mult aşteptat de către publicul nostru. In primul rînd trebuie subliniată iniţiativa plină de curaj a dirijorului de a prezenta în primă audiţie la noi această capodoperă a muzicii universale.

In al doilea rînd trebuie relevat în mod special efortul depus de întregul ansamblu coral şi orchestral care sub conducerea dirijorului a reuşit să treacă peste multe din obstacolele acestei dificile partituri, prezentînd-o unei săli arhipline. Trebuie remarcat aportul adus de către solişti care au depus o muncă susţinută şi în general frumos valorificată printr-o interpretare de multe ori reuşită a părţilor ce le reveneau.

De greutatea pe care o prezintă această lucrare sînt legate unele deficienţe în execuţie, numai în parte scuzabile de experienţa oarecum redusă a soliştilor şi corului în interpretarea marilor lucrări vocal-simfonice.

Prima calitate prin care s-a impus dirijorul a fost atitudinea sa plină de sobrietate, atitudine ce se cere oricărui interpret al muzicii lui Bach. Lipsa de exagerare în reliefarea unor amănunte care poate pe unii dirijori i-ar fi tentat, a contribuit, într-o măsură, la redarea gîndirii muzicale a lui Bach. Acest lucru nu înseamnă însă o justificare a neglijării amănuntului. Dimpotrivă, o atentă subordonare a lui faţă de ansamblul piesei este singura cale posibilă pentru redarea fidelă a muzicii lui Bach. Poate că în intenţia dirijorului lucrarea a fost astfel concepută, dar nu putem spune că realizarea ei a fost întotdeauna deplină.

O obiecţiune serioasă care s-ar putea aduce dirijorului sînt tăieturile făcute ad hoc în textul muzical, care probabil nu erau justificate decît de dorinţa de a nu obosi corul şi poate... publicul, fapt care-i scăpase din vedere cantorului de la Leipzig... Efectul însă a fost dezechilibrarea unor importante părţi din missă.

Bach şi-a conceput compoziţia în 24 părţi aproximativ egale, lucru care contribuie la echilibrul perfect al construcţiei muzicale şi prin aceasta ajută la sentimentul senin şi calm ce trebuie să se degajeze.

Apoi trebuie luat în seamă faptul că fiecare piesă era o formă bazată pe un plan tonal care evoluează logic şi am spune „din aproape în aproape". Aşadar omisiunile făcute nu au putut decît să contravină spiritului lucrării, creînd deformări atît ale pieselor luate separat (în special în corul nr. 13 „Patrem") cît şi în ansamblul arhitectonic al missei.

Din părţile componente ale ansamblului considerăm că cel mai realizat, atît expresiv cît şi tehnic, a fost corul, fapt datorit probabil unui număr mai mare de repetiţii. Astfel tălmăcirea sonoră emoţionantă a dramaticului „Crucifixus" a constituit unul din cele mai reuşite momente ale execuţiei. De asemenea trebuie să subliniem reuşita „Sanctus"-ului (prima parte) şi a ultimei părţi „Dona nobis pacem".

Cu toate acestea, considerăm că anumite pasaje în care predomină o scriitură contrapunctică (de exemplu „Credo" şi „Confiteor") nu au fost suficient realizate, continuitatea vocilor fiind deseori întreruptă de notele lungi care, cu toate că ar fi trebuit să apară în continuarea normală a liniei melodice respective, ieşeau prea mult în evidenţă, opacizînd astfel ansamblul.

Alt defect în execuţia corurilor am aflat în accentuarea primelor note din fiecare grup de şaisprezecimi în pasajele cu vocalize ca şi apăsarea artificială aproape a fiecărei note în partea a doua din Sanctus („Pleni sunt coeli et terra gloria ejus"). Aceste procedee au denaturat caracterul generos al muzicii, evocînd, în loc de sentimente de bucurie, contrariul: un efort silit.

In sfîrşit, mai trebuie menţionată lipsa de plasticitate în opoziţia celor două coruri din „Ossana", unul din coruri fiind de multe ori acoperit complet de celălalt.

Trecînd însă peste aceste deficienţe, putem spune totuşi că momentele de cor au fost realizate cu înţelegerea stilului.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre orchestră, care din cauza unui număr insuficient de repetiţii a dat impresia mai mult a unei execuţii în care preocupările de ansamblu şi de redare corectă a notelor înlocuiau pe cele de stil şi expresie. In schimb, trebuie să remarcăm pe unii solişti instrumentali ca de pildă flautistul Filip Pitaru-Bulimar care a dat o interpretare plină de merit a pasajelor de virtuozitate ce i-au revenit.

Nici despre soliştii vocali nu se poate spune că au fost la nivelul dorit. Astfel, dacă Emilia Petrescu şi Aurel Alexandrescu au reuşit să dea viaţă paginilor interpretate de ei, ceilalţi solişti ne-au permis să le apreciem numai calitatea vocii, fără să arate o suficientă adîncire, prin studiu, a partiturii.

Astfel Evelina Vais la care am apreciat un timbru frumos, a lăsat mult de dorit din punct de vedere al corectitudinii intonaţiilor şi ritmului, iar Elena Cernei, cu părere de rău trebuie să spunem, a manifestat o totală neînţelegere a stilului, fără să mai vorbim de notele false care de multe ori deformau supărător melodia. Basul Alexandru Voinescu a interpretat corect, însă nu a reuşit să redea plasticitatea şi expresia atît de necesară, în execuţia muzicii lui Bach.

In concluzie trebuie să urăm interpreţilor Missei lui Bach, ca pe viitor o iniţiativă atît de frumoasă să fie urmată şi de o realizare corespunzătoare.

AUREL STROE

Concertul simfonic dirijat de A. Margaritov

In stagiunea curentă, ansamblul simfonic al Cinematografiei nu a dat decît două concerte, despărţite printr-un interval de peste trei luni. Cu atît mai remarcabil apare faptul că, în ciuda acestui ritm capricios de lucru, orchestra s-a prezentat şi la ultimul ei concert, (marţi 31 ianuarie, sala Ateneului R.P.R. In program: Liubomir Pipkov, introducere şi dansuri din opera „Momcil"; Grieg: Concert pentru pian şi orchestră în la minor — solistă Maria Cardaş; Beethoven: Simfonia a VII-a) într-o formă artistică foarte bună, nu numai în raport cu propriile ei posibilităţi, ci şi faţă de nivelul general al concertelor noastre simfonice. Ea s-a dovedit şi de această dată un organism disciplinat, maleabil şi înzestrat în acelaşi timp cu acel entuziasm, acea „dragoste de a face muzică" ce i-a imprimat de la începuturile sale un caracter aparte, şi pe care din fericire îl păstrează. S-a cîntat în genere omogen şi curat, cu un deosebit elan şi adesea cu strălucire (mai cu seamă viorile prime); acordajul a fost corect (din acest punct de vedere înregistrîndu-se un progres faţă de trecut); s-a răspuns dirijorului cu egală promptitudine, fie că era vorba de piese noi pentru executanţi, ca cele bulgare, fie de lucrări clasice ca Simfonia a VII-a. Aceste calităţi au compensat lacunele orchestrei, de care însă trebuie să se ţină seama pentru progresul ei în viitor: o deficienţă tehnică şi de sonoritate în compartimentul corzilor grave (başi, violonceli); o sudură încă insuficientă a suflătorilor şi a corzilor, ducînd uneori la decalaje (ca în scherzo-ul simfoniei) şi un dozaj imperfect al alămurilor şi bateriei, prea puternici pe alocuri faţă de acustica sălii.

Reuşita concertului s-a datorat într-o măsură foarte importantă prezenţei la pupitru a şefului de orchestră bulgar Atanas Margaritov, prim dirijor al Operei din Sofia, care a condus în luna ianuarie o serie de concerte în principalele oraşe ale ţării noastre. A. Margaritov este un dirijor deplin stăpîn pe meşteşugul său, sobru, onest, eficient. El este în acelaşi timp un excelent pedagog, care ştie să-şi realizeze intenţiile prin mijloace clare şi adecvate, ce merg de-a dreptul la ţintă: într-un timp minim, el a rezolvat în chip strălucit problemele tehnice şi de interpretare ale programului. O dovadă elocventă în acest sens a fost execuţia valoroaselor piese ale compozitorului bulgar Liubomir Pipcov. Introducerea operei „Momcil" a evocat în mod intens şi convingător climatul sumbru, tragic, ce planează asupra întregii opere şi care apare concentrat în paginile acestui impresionant preludiu orchestral. In cele două dansuri („Horó" şi „Raceniţa") orchestra şi-a însuşit ritmurile dificile şi greutăţile tehnice ale pasajelor executate într-un tempo foarte viu, astfel încît a putut să scoată în lumină şi strălucirea lor, prospeţimea şi varietatea coloritului, spontaneitatea autentic populară, pe care le-a insuflat-o dirijorul.

Despre Simfonia a VII-a de Beethoven se poate spune fără exagerare că a fost una dintre cele mai echilibrate şi împlinite interpretări beethoveniene ce s-au ascultat la noi. Şi aci s-a vădit o îngrijită pregătire tehnică: ritmica primei părţi, atît de greu de menţinut pînă la capăt, a fost remarcabil realizată ca şi alternanţele rapide de replici din „scherzo"; la fel, „fugato"-ul în pianissimo din partea a II-a sau pasajele rapide ale finalului. Inainte de toate este însă de relevat linia interpretării, desfăşurată pe făgaşul unei autentice tradiţii beethoveniene, lipsită de artificii şi exagerări subiective dar în acelaşi timp plină de adîncime, căldură şi elan. In justeţea tempilor, în sobrietatea liniei, în reliefarea riguroasă a temelor, în pregătirea lor prin treceri măiestrite, în dozajul sonorităţilor şi mai cu seamă în aspectul matur şi cumpănit al construcţiei de ansamblu, s-a putut recunoaşte înrîurirea fecundă a lui Felix Weingartner, marele deschizător de drumuri în interpretarea contemporană a simfoniilor lui Beethoven, pe care A. Margaritov l-a avut drept profesor la Viena. Pe Weingartner l-a urmat dirijorul bulgar şi într-o serie de pasaje. Dar exemplul maestrului său, A. Margaritov îl filtrează printr-o personalitate proprie, printr-o sensibilitate şi înţelegere muzicală ce dau interpretării sale un aspect autentic şi spontan ce cucereşte cu atît mai mult, cu cît e menţinut în limitele echilibrului clasic.

Aceste ultime însuşiri au apărut din plin şi în acompaniamentul deosebit de nuanţat, simţit şi poetic al concertului de Grieg: urmărirea pianului, crearea şi pregătirea atmosferei (de pildă în introducerea orchestrală a părţii a II-a sau în tema secundă din final) au fost făcute cu mare grijă şi expresivitate. Solista Maria Cardaş este fără îndoială, în progres; o mai mare linişte şi stăpînire de sine, un control mai riguros al tehnicii şi ritmului, îi vor aduce de bună seamă şi acea siguranţă care pune pe interpret la adăpost de orice neprevăzut.

MIHAI RADULESCU

Concert de muzică de cameră consacrat lui Debussy

Concertul de muzică de cameră consacrat lui Debussy, care a avut loc în luna februarie în sala Dalles, a cuprins lucrări din diverse perioade de creaţie ale marelui compozitor.

Intre cantata „Fiul risipitor" (1884) şi Sonata pentru vioară şi pian (1917) se plasează întreaga activitate creatoare a lui Debussy.

Inceputurile poartă pecetea unor influenţe disparate. Compozitorii din şcoala franceză, în special Massenet, în primul rînd, creaţia wagneriană, atît de energic condamnată de compozitor mai tîrziu, într-al doilea rînd, şi grupul „celor cinci" compozitori ruşi şi mai ales Musorgski în al treilea rînd, sînt punctele de plecare. Dacă influenţele muzicii autorului lui Boris Godunov au fost asimilate în mod creator, celelalte înrîuriri au fost înlăturate complet, începînd cu lucrările aparţinînd perioadei 1890—1900, ca preludiul la „După-amiaza unui faun", nocturnele şi opera „Pelléas şi Mélisande".

Stilul Debussy se cristalizase, printr-o lărgire a mijloacelor de expresie — ca armonia, forma şi orchestraţia.

Ca orice veritabil creator, el nu s-a oprit însă, satisfăcut, aici. Debussy a început să fie preocupat de valorificarea tradiţiilor muzicale ale poporului său, astfel încît centrul de greutate al atenţiei sale se deplasează spre muzica franceză a secolului al XVIII-lea şi în special spre Rameau. Aşa reuşeşte să afirme o muzică naţională, cu rădăcinile puternic înfipte în tradiţie. Această preocupare nu-l părăseşte pînă în 1918, anul morţii, şi nu întîmplător îşi semnează ultimele lucrări: „Claude Debussy, compozitor francez".

Cu toate acestea, datorită epocii în care trăieşte au existat şi unele influenţe ale poeziei simboliste care au creat contradicţii în muzica sa, fapt care-i îngreuiază uneori accesibilitatea. Bineînţeles că un singur concert nu este suficient pentru conturarea profundă a unei personalităţi atît de complexe.

Totuşi programul din seara de 3 februarie fiind, cu mici excepţii, bine alcătuit, publicul a putut să-şi închege o viziune clară a personalităţii muzicianului francez. Au fost prezentate lucrări din perioadele extreme. Majoritatea pieselor vocale care formau programul sopranei Lila Cristescu, datau din perioada de debut, iar preludiile şi sonatele executate datau dintr-o perioadă tîrzie (preludiile din 1910 şi 1913, iar sonatele din 1916 şi 1917) fiind ultimele lucrări ale compozitorului. Din păcate perioada de mijloc (bine reprezentată în opera compozitorului prin piese de pian şi lieduri) a lipsit aproape complet din program, excepţie făcînd liedul „Dialog sentimental" şi piesa „Reflexe în apă", cîntată suplimentar la cererea publicului de pianista Silvia Şerbescu.

Programul s-a deschis cu Sonata pentru vioară şi pian interpretată de Rhea Sylvia Starck — vioară şi Ion Filionescu — pian. Stilul sonatei este diferit chiar de lucrările care au precedat-o imediat, cum ar fi Sonata pentru violoncel şi Sonata pentru flaut, violă şi harpă. O economie remarcabilă a mijloacelor de expresie, o sonoritate austeră, nu lipsită de unele asperităţi, o ritmică simplă, ne-a arătat un Debussy ajuns la deplina maturitate a talentului său, dar în acelaşi timp cu preocupări poate prea severe de restrîngere a elanului creator, care făcuse farmecul de nepreţuit al compoziţiilor anterioare.

Sonata a fost interpretată cu înţelegere, însă cu insuficientă reliefare a unor amănunte care ar fi izbutit să dea mai multă pregnanţă acestei dificile piese.

In program au urmat şase preludii (primele patru din caietul I, ultimele din caietul al doilea) în interpretarea pianistei Sylvia Şerbescu.

Piese cu caracter diferit în care găsim o bogată gamă de sentimente ce variază de la o lucrare la alta, preludiile cer executantului o profundă înţelegere a resurselor instrumentului şi în special o tehnică foarte fină a variaţiilor gradate de sonorităţi caracteristice stilului muzicii pentru pian a lui Debussy. Pianista a făcut încă o dată dovadă de adîncă cunoaştere a acestor trăsături pe care le implică o bună interpretare a preludiilor. Singura obiecţie pe care credem că am putea să o aducem execuţiei este lipsa, pe alocuri, de claritate datorită aît unui rubato exagerat cît şi unei folosiri excesive a pedalei (în special în piano).

Partea a doua a programului a început cu o serie de piese vocale cîntate de soprana Lila Cristescu, majoritatea alese din perioada de formaţie a compozitorului. Fragmentul din cantata „Fiul risipitor" (premiul Romei 1884), aparţine anilor de ucenicie cînd personalitatea lui Debussy se lasă doar întrevăzută sub convenţionalismul unei facturi academice. Fraza retorică, cu repetiţii convenţionale, armonia şi forma scolastică sînt elemente care în lucrările următoare vor dispărea treptat. Astfel, între aria Liei şi liedurile prezentate, diferenţa era evidentă. Deşi numai la cîţiva ani distanţă de cantată, melodiile „Clopotele" şi „Fîntîna arteziană" arată pe compozitor preocupat de transpunerea cît mai fidelă în muzică a sensului şi atmosferei poeziei alese. Declamaţia devine din ce în ce mai suplă şi mai expresivă adaptîndu-se pînă în cele mai mici amănunte textului, fără însă ca ea să piardă continuitatea şi frumuseţea conturului melodic. De asemenea, îmbogăţirea continuă a armoniei şi ritmului, construcţia din ce în ce mai liberă a frazei muzicale sînt caracteristici care apar mai evident, pe măsură ce înaintăm înspre opera „Pelléas" (1892—1902) prima lucrare mare în care personalitatea lui Debussy se manifestă deplin.

In liedurile cîntate la concertul de la Dalles, începînd cu cele mai sus menţionate, continuînd cu „Mandolina" şi „Tristeţe" şi culminînd cu emoţia concentrată a „Dialogului sentimental", s-a putut urmări uşor această evoluţie.

Liedurile au fost interpretate cu căldură, însă poate cu insuficientă forţă de convingere, fapt care a făcut ca momente de puternică intensitate dramatică cum ar fi „Dialogul sentimental" să treacă aproape neobservate. Dozarea sonoră a acompaniamentului pianistului N. Rădulescu a fost bine făcută.

Ultimul număr al programului a fost sonata pentru flaut, violă şi harpă în interpretarea Lianei Pasquali (harpă), Andelei Weisova-Costea (violă) şi a lui Vasile Jianu (flaut). Spre deosebire de Sonata pentru vioară şi pian, această lucrare, deşi scrisă numai cu un an înainte (1916) prezintă caractere cu totul diferite. Sobrietăţii excesive i se opune aici o perpetuă invenţie melodică, armonică şi ritmică, de o mare plasticitate, dublată de o generoasă folosire a posibilităţilor expresive şi tehnice ale instrumentelor. Sonorităţii austere i se opune o paletă extrem de variată care este în funcţie de folosirea diferenţelor specifice atît de mari dintre cele trei instrumente aparţinînd fiecare unei alte clase, precum şi din exploatarea plină de măiestrie a resurselor oferite de diversele registre ale fiecărui instrument. Este uşor de bănuit greutatea pe care această muzică bazată pe o atît de subtilă dozare a sonorităţilor o prezintă pentru executanţi.

In interpretarea de care a beneficiat Sonata, problema a fost bine rezolvată printr-o desăvîrşită punere la punct atît individual cît şi pe ansamblu, astfel încît preocupările artiştilor în momentul execuţiei nu au mai fost îndreptate asupra realizărilor de ordin tehnic ci ele s-au concentrat asupra conţinutului emotiv, plin de bogăţie şi de profunzime al piesei.

S. TR.

Arta interpretativă a lui A. F. Krivcenia

Basul A. F. Krivcenia pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., în opera „Rusalka" de Dargomîjski.

Cu multă căldură şi prietenie a fost primit în Capitală, la Cluj şi Timişoara cîntăreţul sovietic Alexei Filipovici Krivcenia, solist al Teatrului Mare Academic al U.R.S.S., artist al poporului al R.S.F.S.R. şi laureat al Premiului Stalin.

Interpret de o excepţională valoare, Krivcenia era cunoscut auditorilor noştri, dintr-o vizită anterioară, ca un remarcabil cîntăreţ de operă.

In seara zilei de 4 februarie 1956, la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. am ascultat pe basul A.F. Krivcenia în opera **„Rusalka"** de **A. Dargomîjski,** de la a cărei primă reprezentare se împlinesc în curînd 100 de ani (4 mai 1856—1956).

A. Dargomîjski, care alături de marele Glinka este un precursor al muzicii clasice ruse şi un îndrumător al grupului „celor cinci", îşi făurise un adevărat crez din dorinţa de a face ca „sunetul muzicii să exprime nemijlocit cuvîntul". Urmînd acest crez, fără îndoială, morarul din opera „Rusalka" a găsit în interpretarea lui A.F. Krivcenia o creaţie demnă de toată lauda.

O voce de bas cu un ambitus care depăşeşte două octave, mare, puternică, cu un registru mediu plin, masiv, cu acute strălucitoare, cu un registru grav generos, rotund, nobil, se revarsă din belşug asupra scenei şi întregii săli.

Iscusinţa tehnică şi o bogată experienţă permit vocii sale să se mlădieze în mod deosebit pentru a exterioriza cele mai fine cute ale sentimentelor şi ideilor omeneşti.

In părţile de ansamblu — duete, trio-uri etc. — vocea sa mare se acomodează colectivului, pentru a nu acoperi pe ceilalţi parteneri. Pe de altă parte, în pianissimele sale, prin utilizarea unei înalte măiestrii (concentrarea sunetului, utilizarea rezonatorilor superiori ai feţei, dezvoltarea armonicelor), sunetul produs capătă o rară nobleţe şi pătrunde profund în sală.

Trebuie să subliniem că marele cîntăreţ Krivcenia este dublat — într-o egală măsură — şi de un valoros actor. Astfel încît nu numai prin cîntul, talentul şi muzicalitatea sa, ci şi prin mimica, gestul şi mişcarea pe scenă, prin pătrunderea adîncă şi chiar integrarea în rolul ce-l interpretează, el reuşeşte să transmită publicului adevărate emoţii artistice.

In morarul din „Rusalka" — un ţăran rus, care-şi iubeşte cu multă ardoare fiica, Nataşa — te cucereşte de la primul sunet emis, de la primul gest.

Faptul că nu cunoşti limba rusă nu te stinghereşte. Mimica sa naturală, neforţată — pe cît de simplă pe atît de grăitoare — mişcarea pe scenă, dicţiunea şi frazarea ireproşabilă, bogăţia de culoare şi de nuanţă a vocii, înlocuiesc cu prisosinţă această lipsă. Inţelegi şi trăieşti o dată cu el toată drama morarului căruia un cneaz puternic şi bogat i-a sedus fiica şi apoi a părăsit-o.

Chiar cînd nu cîntă, basul Krivcenia se încadrează, în orice moment al acţiunii, în situaţia şi atmosfera corespunzătoare, luînd parte cu o mare forţă de expresie la tot ce se întîmplă pe scenă.

Remarcabila creaţie din „Rusalka" a atins adevărate culmi în finalul actului I (cînd fiica morarului se aruncă în Nipru) şi în actul al III-lea (cînd morarul nebun cere socoteală cneazului).

*

Intr-o pauză am avut plăcerea să stăm de vorbă cu basul A.F. Krivcenia.

„Trăiesc din plin rolul morarului", ne-a declarat dînsul.

„Am învăţat acest rol timp îndelungat cu mai mulţi regizori. Imi place să fiu bine pregătit şi să repet îndeajuns înainte de a cînta în faţa publicului".

Cu această ocazie am aflat că artistul sovietic a interpretat de curînd în premieră, pe scena Teatrului Mare Academic din U.R.S.S., rolul principal din noua operă a lui D. Kabalevski „Nikita Verşinin", că interpretează de asemenea rolul lui Pestel din „Decembriştii" de I. Şaporin şi că, în viitorul apropiat, va interpreta rolul titular din opera „Emelian Pugaciov" de M. Koval. A mai cîntat în rolul lui Boris şi Varlaam din opera „Boris Godunov", în „Tîrgul din Sorocinsk" de Musorgski, în „Bărbierul din Sevilla" de Rossini.

Ne-am bucurat mult aflînd că doreşte să cînte la Bucureşti în „Boris Godunov" şi am fost foarte impresionaţi cînd, cu vădită sinceritate ne-a spus: „M-aş simţi fericit să cînt în rolul lui Ion Vodă din opera compozitorului Gheorghe Dumitrescu."

*

In seara zilei de 15 februarie 1956, în sala Ateneului R.P.R., la un concert dat sub auspiciile Ministerului Culturii şi ale A.R.L.U.S.-ului, la care şi-au mai dat concursul baritonul P. Ştefănescu-Goangă, violoncelistul Radu Aldulescu, pianistul Valentin Gheorghiu şi soprana Blanche Adelstein, am avut prilejul să ascultăm din nou pe basul A.F. Krivcenia.

In **Balada** de **Rubinstein** — o mică poveste cu accente contrastante — el a pus în slujba redării conţinutului de idei al lucrării, toate resursele artei sale, relevînd — ca şi pe scena operei — nu numai o voce de mare calitate dar şi o tehnică ireproşabilă.

In aria lui Konciak din opera **„Kneazul Igor"** de **Borodin,** basul Krivcenia îşi dezvoltă şi mai temeinic personalitatea sa. Cîntată într-un ritm mai viu decît cel obişnuit, prin meşteşugita folosire a puternicei dar suplei sale voci, şi — mai cu seamă — printr-o strînsă legătură între cuvînt şi muzică, aria lui Konciak i-a prilejuit o interpretare remarcabilă. Ascultîndu-l te întrebi: vorbeşte cîntînd sau cîntă vorbind?

De un real succes s-a bucurat şi **„Balada puricelui",** cunoscuta creaţie a lui **Musorgski.** Cascadele de rîs, prin care genialul compozitor comentează povestea puricelui, ajuns ministru la curtea unui rege, au fost redate cu o subtilă şi adecvată variaţie: rîs ironic, rîs sarcastic, rîs în hohot plin, totul a fost corespunzător textului baladei lui Goethe, nedepăşind nici limitele impuse de textul muzical. Artistul ne-a înfăţişat o impresionantă şi cuceritoare creaţie artistică, deosebită mult de interpretările altor mari cîntăreţi.

Şi totuşi, această realizare, ca şi toate manifestările cîntăreţului relevă îndeajuns trăsăturile şcolii vocale a marilor başi ruşi şi sovietici care, începînd cu Petrov şi Şaliapin, dăinuieşte azi prin arta interpretativă a lui Reizen, Pirogov, Krivcenia şi Gmîrea, cîntăreţi de o valoare ce depăşeşte hotarele Uniunii Sovietice.

Un bun partener al solistului a fost pianistul Radu Drăgan, al cărui acompaniament a relevat competinţă, discreţie, sensibilitate.

AL. COLFESCU

Note din viaţa muzicală a oraşelor Cluj, Iaşi şi Tg.-Mureş

Impulsul pe care Uniunea Compozitorilor l-a imprimat activităţii compozitorilor din Regiunea Autonomă Maghiară a început a se face tot mai simţit. Compozitorii din Tîrgu-Mureş au primit cu entuziasm mîna de ajutor oferită lor şi au acceptat cu bucurie invitaţia clujenilor de a-şi prezenta creaţiile într-un concert aranjat la Cluj.

Cu sprijinul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. — filiala Cluj — concertul a fost ţinut în 19 martie 1956 în sala mică a Casei Universitarilor, în condiţii optime. Lucrările au fost susţinute de interpreţi romîni şi maghiari, cîntîndu-se exclusiv compoziţii ale creatorilor din Tîrgu-Mureş, membri ai cenaclului nou înfiinţat în acest centru cultural al secuimii.

Artiştii romîni — printre care violoncelistul George Iarosevici şi cîntăreaţa Iulia Puni — au dat cu bucurie concursul lor şi au susţinut cu un interes amical şi colegial operele încredinţate lor spre a fi prezentate în faţa publicului clujean.

In seara de muzică de cameră au fost prezentate lucrările unor compozitori aparţinînd generaţiei mai vîrstnice, ca şi lucrări ale creatorilor tineri. In centrul preocupărilor au stat două compoziţii de proporţii mai mari, anume Sonata pentru violoncel şi pian a lui Kozma Géza şi Sonata pentru vioară şi pian de Trózner József. Lucrarea lui Kozma a fost scrisă în anul 1955, iar cea a lui Trózner în 1953.

Kozma Géza şi-a început studiile la Conservatorul din Tîrgu-Mureş, terminîndu-le la Berlin. A fost timp îndelungat dirijorul orchestrei simfonice din Tîrgu-Mureş, iar azi e profesor de violoncel la Şcoala medie de muzică. A concertat în Italia, Ungaria şi în oraşele Ardealului. Numele lui e cunoscut şi din programele posturilor noastre radiofonice.

Sonata prezentată e compusă din patru părţi. Ea are un caracter romantic şi în stilul ei se pot întrezări influenţe şi ale muzicii lui Brahms şi Kodály Zoltan; este legată în mod puternic de melodiile şi ritmurile cîntecului secuiesc din Ardeal. Lucrarea prezintă în structura sa şi multe afinităţi, îndeosebi în construcţie şi armonizare, cu compozitorii postromantici maghiari. Acest fapt îi imprimă un anumit caracter epigonic. Această compoziţie care are un caracter liric, vădeşte şi înrîuri ale stilului cîntecului şi romanţei maghiare orăşeneşti. Compozitorul pune un accent deosebit pe melodie; pentru acest motiv lucrarea devine accesibilă iar auditorul ia repede contact cu sonata.

Indeosebi, a plăcut partea a doua (Scherzo), cu melodică uşoară şi care e scrisă în formă clasică, precum şi finalul sonatei (influenţat de Brahms şi Dohnányi).

Sonata a fost susţinută excelent de pianista Charlota Trózner (nepoata compozitorului clasic Ferenc Erkel) şi de violoncelistul George Iarosevici, profesor la conservatorul „G. Dima" din Cluj, care au pregătit cu conştiinciozitate această lucrare.

Am făcut cunoştinţă şi cu Sonata pentru vioară şi pian a lui József Trózner, lucrare scrisă cu orizont şi tehnică muzicală. Se simte în această sonată influenţa şcolii vieneze şi o soliditate a construcţiei, care se impune. Alături de unele înrîuriri din Brahms, Richard Strauss precum şi César Franck, se distinge limbajul uneori aspru al lui Trózner, compozitor bine pregătit, care se exprimă cu gust bun. Simţim în acest limbaj muzical şcoala lui Richard Stöhr şi Franz Schmidt, al căror elev a fost compozitorul din Tîrgu-Mureş, azi profesor de teorie şi armonie la Şcoala medie de muzică din acest oraş.

Cunoştinţele sale teoretice, meşteşugul său impunător se cer valorificate în forme mari simfonice, care să exprime sentimentele şi aspiraţiile oamenilor muncii din ţinuturile secuieşti. Dar ca să o poată face ar trebui ca el însuşi să fie convins că muzica populară a secuimii este un izvor nesecat al expresiei sentimentelor poporului, că acest cîntec popular poate fi rădăcina unei muzici culte, care trebuie să redea adevărul timpurilor noastre.

In Sonata lui Trózner aflăm părţi lirice şi epice. Lucrarea este complicată în construcţie, iar melodiile nu sînt uşor perceptibile, totuşi gustul nobil al expresiei precum şi sentimentele sincere pe care le înfăţişează sonata, fac ca lucrarea să poată fi gustată chiar de la prima audiţie. Din păcate sonata nu a fost bine pregătită, au lipsit repetiţiile necesare, deci frumuseţile lucrării nu au ieşit pregnant la iveală. Trózner Charlota a cîntat impunător partea pianistică ca şi violonistul Péter Zsurka, însă în ceea ce priveşte ansamblul, cei doi muzicanţi au lăsat mult de dorit. Realizarea comună a pianistei şi a violonistului nu a putut fi convingătoare. Fără o siguranţă în ansamblu, o piesă de muzică de cameră cu pretenţiuni nu poate convinge auditoriul, mai cu seamă cînd e vorba de prezentarea unei opere contemporane.

Din lucrările lui Chilf Miklós au plăcut mai mult cîntecele sale scrise pe textele poetului proletar Ernö Salamon, care au fost cîntate cu multă graţie şi sinceritate de Iulia Puni, membră a Operei Maghiare din Cluj. Suita de pian în stil romînesc, nu a arătat calităţi remarcabile. Ea prezintă auditorului mai mult probleme pianistice pe care le şi rezolvă, rămînînd datoare însă legăturii cu limba muzicală a poporului. Suita, compusă dintr-un şir de piese mici, arată că autorul este stăpîn pe formele muzicale mărunte, dar, desigur, aceasta nu e suficient. Chilf este un excelent pianist, el a redat piesa sa cu mult elan şi temperament şi a cucerit publicul.

Am făcut cunoştinţă şi cu doi compozitori tineri, anume cu Kozma Matyás şi Hubesz Valter. Cel dintîi, absolvent al claselor de compoziţie ale lui Jodal Gábor şi Max Eisikovits de la Conservatorul de muzică „G. Dima" din Cluj, al doilea fost student al secţiei pedagogice a aceluiaşi Institut. Cîntecele lui Kozma Matyás sînt sincere, frumoase, ele au plăcut publicului, fiind bine cîntate de Toth Erzébet, membru al Teatrului Secuiesc din Tîrgu Mureş (la pian se afla autorul). Kozma Matyás este solist (la orgă) al Filarmonicii din Tîrgu Mureş; el se inspiră în muzica sa din folclorul secuiesc. Cîntecele sale exprimă bine conţinutul poeziilor lui Puşkin, Kotov ş. a.

Hubesz Valter a fost reprezentat cu două piese de copii scrise pentru pian şi cîntate de tînăra pianistă Silló Eva, studentă la Conservatorul „G. Dima" din Cluj, la clasa profesorului George Halmoş. Muzica sa este inspirată din cîntecul popular secuiesc şi, îndeosebi Rondo-ul vădeşte resurse componistice promiţătoare.

Succesul compozitorilor din Tîrgu Mureş la Cluj ne dovedeşte că creaţia compozitorilor maghiari din secuime a pornit pe o cale bună, pe un drum de dezvoltare promiţător. Revoluţia noastră culturală se manifestă şi pe această cale prin noi succese. Aceşti creatori se prezintă cu elemente noi în muzica ţării noastre şi sperăm că, depăşind deficienţele actuale, vor crea compoziţii şi mai valoroase. Ar fi de folos ca în stagiunea de concerte a anului viitor, aceşti compozitori să se prezinte din nou cu cele mai noi lucrări ale lor, spre a putea dezvălui măsura dezvoltării lor.

ŞTEFAN LAKATOŞ

*

Manifestările muzicale din cursul lunii februarie, au dat posibilitate publicului clujean, iubitor de muzică, să audieze o seamă de concerte simfonice şi de cameră de un ridicat nivel interpretativ. Astfel, Filarmonica a prezentat două concerte simfonice în care au figurat atît lucrări din repertoriul clasic, cît şi ale compozitorilor romîni contemporani.

Primul concert din 5 februarie, dirijat de maestrul Antonin Ciolan, a avut în program Suita a III-a de Iuliu Mureşianu, Simfonia a V-a de Beethoven, Concertul în re major pentru flaut şi orchestră de Mozart — solist Dumitru Pop — şi Preludiile de Liszt. Cu acest prilej am putut admira încă o dată atît măiestria dirijorală a maestrului Ciolan, cît şi muzicalitatea flautistului Dumitru Pop, care ne-a dat momente de adevărată elevaţie sufletească.

Al doilea concert din 19 februarie a fost dirijat de Gheorghe Vintilă şi a cuprins: Scene de balet de Ludovic Feldman, Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră de Beethoven — solist Gh. Halmoş — şi Simfonia a V-a de Ceaikovski. Dirijorul Gheorghe Vintilă, proaspăt absolvent al Conservatorului din Leningrad, a dovedit cu acest prilej realele sale calităţi dirijorale ce se află într-o continuă dezvoltare. De asemenea, pianistul Gheorghe Halmoş prin tălmăcirea viguroasă şi bărbătească a muzicii lui Beethoven ne-a dat o imagine plină de viaţă a concertului în do minor.

Gheorghe Halmoş a prezentat şi un recital Mozart în prima jumătate a lunii, cu prilejul comemorării bicentenarului naşterii marelui compozitor german. Programul recitalului a cuprins un număr de Sonate ca cea în la major (cu variaţiuni), la minor, fa major precum şi două Rondo-uri, iar ca supliment Fantezia în re minor. Şi de această dată Gheorghe Halmoş şi-a afirmat valoroasele calităţi de interpret.

Tot în prima jumătate a lunii a avut loc recitalul de violoncel dat de Radu Aldulescu, la pian Dagobert Buchholz, avînd în program: Sonata în sol major de J. Baptiste Breval, Sonata nr. 2 de Beethoven, Adagio şi Presto de Weber, Două Balade de L. Delunne, Studiu de Skriabin, Joc de V. Jianu, Cîntec vechi de Paul Constantinescu, Trei piese populare armeneşti şi Dansul focului de De Falla.

In 23 februarie a avut loc recitalul violonistului ceh Ivan Kavaciuc, care a prezentat atît piese din marele repertoriu de concerte — Mendelssohn, Paganini — cît şi piese de virtuozitate ca „Trilul diavolului“ de Tartini, studii de Paganini, Hora staccato de G. Dinicu şi altele. Succesul înregistrat de violonist a constituit totodată şi o manifestare a prieteniei şi colaborării dintre muzicienii noştri şi cei din ţara vecină şi prietenă.

Elevii Şcolii medii de muzică au prezentat la 14 februarie un concert simfonic închinat creaţiei lui J. S. Bach, în care am ascultat: Concertul în re minor pentru trei piane, Concertul în la minor pentru vioară, Concertul brandenburgic nr. 3, precum şi Suita în do major pentru doi oboi şi orchestră. Această manifestare a constituit o trecere în revistă a succeselor înfăptuite de elevi şi a relevat atît talentul în plină dezvoltare al micilor solişti, cît şi bunele calităţi pedagogice ale dirijorului Mihai Guttmann, directorul şcolii.

In ziua de 15 februarie a încetat din viaţă compozitorul Iuliu Mureşianu, profesor al Conservatorului „G. Dima“, membru al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. Pentru comemorarea celui dispărut filiala Uniunii Compozitorilor a organizat în seara zilei de 25 februarie, o audiţie în care am putut asculta Suita I-a, Suita a III-a şi Concertul pentru pian. Cu acest prilej prof. Romeo Ghircoiaşiu a făcut o prezentare a vieţii şi operei lui Iuliu Mureşianu. La audiţie au participat numeroşi compozitori, profesori şi studenţi care au vizionat şi vitrina cu manuscrise şi fotografii aranjată de filială, pentru a ilustra momente mai importante din activitatea celui dispărut.

HERMAN VASILE

*

Al patrulea concurs pe ţară al cercurilor artistice de amatori organizat de Consiliul Central al Sindicatelor în colaborare cu Ministerul Culturii şi Comitetul Central al U.T.M. în perioada 1 Mai 1955—15 august 1956, a stîrnit chiar de la apariţia hotărîrii un viu interes în rîndul echipelor muzicale de amatori din oraşul Iaşi.

Animate de succesele obţinute la concursurile precedente de către Corul Regionalei C.F.R. (dirijor Toma Carp), care a fost distins cu premiul I pe ţară la al II-lea şi al III-lea concurs, echipele din Iaşi au pornit la o muncă temeinică.

Grija de căpetenie a instructorilor acestor echipe şi în primul rînd a dirijorilor de la Regionala C.F.R., Direcţia Regională P.T.T.R., întreprinderile E.T.A.C.S. şi Sindicatul muncitorilor din învăţămînt etc. a fost aceea de a realiza a justă întocmire a repertoriului. O atenţie deosebită a fost dată valorificării prelucrărilor din folclorul local, accentuîndu-se asupra folclorului nou.

Pentru atingerea cu succes a acestui important obiectiv înscris în Hotărîrea şi Regulamentul concursului, C.S.R Iaşi în colaborare cu Casa Regională a Creaţiei Populare şi cu sprijinul efectiv al filialelor compozitorilor şi scriitorilor, a organizat editarea pe plan local a unei colecţii de coruri. La reuşita editării primei colecţii de acest gen în oraşul Iaşi, şi-au dat concursul compozitorii: Achim Stoia, Const. I. Constantinescu, Eugen Isar, Pavel Delion, V. Ionescu-Paşcani, D. M. Chiriac, Ion Şerban, V. Rogojină şi alţii. In proiectul de colecţie au fost de asemenea incluse lucrări de Const. I. Baciu şi Gavril Galinescu, care timp de trei decenii au muncit fără preget în oraşul nostru, la formarea a numeroase cadre de muzicieni.

Prima fază a concursului desfăşurată între 1—15 februarie a. c. a scos la iveală forţele muzicale amatoare de care dispune oraşul Iaşi.

Formaţiunile corale aparţinînd Regionalei C.F.R., Direcţiei Regionale P.T.T.R., Atelierelor C.F.R. „Ilie Pintilie“, întreprinderilor E.T.A.C.S. şi Sindicatului muncitorilor din învăţămînt, au prezentat la un nivel remarcabil lucrări de Gheorghe Bazavan, „Suita de cîntece ostăşeşti“ de A. Novikov, „Bandura“ de Davidovski, „Corul tîrgoveţilor“ din opera „Martha“ de F. Flotow, „Mîndruliţă noapte bună“ de Achim Stoia, „Pastorala“ de N. Oancea etc. Au mai prezentat programe reuşite orchestra E.T.A.C.S., fanfara C.F.R. „Ilie Pintilie“, corul fabricii de ţigarete şi altele.

Cu aceste prilejuri au ieşit la iveală noi talente muzicale, care vin să sporească numărul celor existente înainte de actualul concurs. Soliştii vocali: Maria Trofin, Lucia Dumitriu, Traian Zotta, H. Măcărescu, Veronica Răileanu, Elena Munteanu, Adrian Cuşmuliuc, Gheorghe Crăciun, Const. Gavrilescu, Gabriela Şargu, Vasile Ţurcanu şi mulţi alţii au dovedit frumoase însuşiri, care le vor asigura succese tot mai mari în activitatea viitoare. In fruntea soliştilor instrumentişti se situează fraţii Şerban (acordeonişti) de la Atelierele C.F.R. „Ilie Pintilie“, Ion Enache (flautist) şi Lucian Popovici (violonist) de la Sindicatul muncitorilor din învăţămînt. Ei au interpretat cu expresivitate un repertoriu variat, care cuprinde şi piese clasice.

Cu prilejul desfăşurării primei faze a concursului au fost audiate noi lucrări scrise de unii compozitori profesionişti şi amatori din Iaşi ca: „Bătuta“ de Const Constantinescu, „Marşul lucrătorilor din învăţămînt“ de C. Martin, „Gheorghiţă de la C.F.R.“ de Ion Şerban, „Marşul P.T.T.-iştilor“, „Trece Leana prin livadă“ şi altele. Aceste piese s-au bucurat de o caldă primire din partea auditorilor, care manifestă un interes mereu crescînd pentru creaţiile muzicale din regiune. Din păcate asemenea lucrări văd cu multă greutate lumina tiparului.

La încheierea primei faze a celui de al IV-lea Concurs pe ţară s-a constatat că o bună parte din echipele de amatori ale oraşului Iaşi, conştiente de importanţa muncii culturale de masă au atins un nivel tehnic apreciabil, reuşind să interpreteze piese pretenţioase din domeniul muzicii corale polifonice şi să satisfacă pe deplin exigenţele, în toate genurile de creaţie.

In acelaşi timp însă s-au prezentat mediocru unele formaţiuni ca: Fabrica „Victoria“, „Moldova Tricotaje“, „Sfatul Popular Regional“, Trustul Regional de Construcţii etc. Lipsa de interes pentru buna pregătire a echipelor acestor întreprinderi şi instituţii a dus la programe improvizate, fără un conţinut de calitate, făcînd astfel loc banalului şi simplismului. Comisiile de concurs din întreprinderile slab reprezentate la faza I-a nu şi-au făcut pe deplin datoria, nu au sprijinit activitatea artistică, nu au controlat modul de pregătire al echipelor, lăsînd totul la voia întîmplării.

Faza a doua a concursului se va desfăşura între 1—8 aprilie a. c. Invăţămintele trase în prima fază vor contribui la îndepărtarea lipsurilor şi la îmbunătăţirea simţitoare a calităţii artistice, astfel încît echipele ce se vor prezenta la această nouă întrecere artistică să fie la înălţimea tradiţiei cultural-artistice a oraşului Iaşi.

SORIN VINATORU

*

La începutul lunii februarie a avut loc la Iaşi un concert al orchestrei simfonice dirijată de Achim Stoia, laureat al Premiului de Stat, cu concursul mezzo-sopranei Zenaida Palli, artistă emerită a R. P. R.

Prezentarea în primă audiţie la Iaşi a Simfoniei I-a în mi minor de Dimitrie Cuclin a stîrnit un deosebit interes, confirmînd aprecierea dată în programul de sală semnat de prof. George Pascu, potrivit căreia adîncimea ideilor şi originalitatea concepţiei, fac din această simfonie una din lucrările de frunte ale muzicii romîneşti. Limbajul muzical complex cere însă un anumit efort din partea interpreţilor, precum şi un studiu mai îndelungat pentru a fi înfăţişată cu o putere de convingere corespunzătoare. Apreciind cu căldură contribuţia membrilor orchestrei şi a dirijorului, ţinem să subliniem că pentru adîncirea acestei simfonii de către masa iubitorilor de muzică este necesar ca ea să se repete în condiţii superioare.

Solista Zenaida Palli a cîntat arii din opera „Mignon", „Don Carlos", fiind apreciată de public pentru căldura cu care, folosind minunatele sale însuşiri vocale, a exprimat cuprinsul emoţional al muzicii.

PAUL MIHAIL

*

Filarmonica din Regiunea Autonomă Maghiară este astăzi un factor preţios în lupta pentru ridicarea nivelului cultural al poporului nostru. In stagiunea curentă au avut loc la Tîrgu-Mureş concerte la un nivel artistic ridicat, cum a fost concertul din 15 februarie a c., condus de prim-dirijorul Filarmonicii, Székely Andrei, cu concursul organistului Helmuth Plattner. Concertul în sol minor de Haendel pentru orgă şi orchestră a fost interpretat cu gust, cu reliefarea ideilor în mod just şi cu cunoaşterea stilului preclasic. Orchestra a acompaniat cu înţelegerea cea mai bună, iar solistul a cîştigat publicul cu interpretarea realizată cu măiestrie. Concertul a mai avut în program şi Serenada pentru orchestră de coarde de Ceaikovski şi Bolero de Ravel.

Publicul din Tîrgu-Mureş a mai avut în luna februarie ocazia să asculte pe tînărul dirijor Bács Lajos, absolvent al Conservatorului din Moscova. Concertul dirijat de el a avut în program: Bartók: Dansuri romîneşti; Beethoven: Concert în do minor pentru pian, cu concursul pianistului Halmoş Gheorghe, artist emerit al R.P.R., şi Simfonia a III-a de Brahms.

Tînărul dirijor are o pregătire temeinică, gustul său muzical e dezvoltat şi are toate calităţile necesare unui dirijor, însă atitudinea lui în faţa publicului şi în faţa orchestrei trebuie să fie mai hotărîtă.

Concertul din 22 februarie a avut mai multe deficienţe. Mai ales în prima parte a concertului a lipsit acea legătură strînsă între interpreţi şi public, care caracterizează un concert bun. In Concertul pentru pian în mi bemol major de Mozart, solistul Liviu Teclu a dovedit o tehnică instrumentală care corespunde cerinţelor muzicii mozartiene; totuşi în cîteva cazuri am simţit o incertitudine în interpretare.

O formaţie redusă a Filarmonicii a dat cinci concerte în aceeaşi lună în diferite cluburi, în sala mică a Palatului Cultural, avînd ca scop prezentarea de piese populare, folclor, romanţe, muzică semisimfonică. Formaţia mică e ascultată de un public numeros cu plăcere şi interes.

Compozitorii din Tîrgu-Mureş au prezentat în luna februarie, în cadrul unui cenaclu, opere muzicale ale celor trei compozitori din localitate. Din creaţia lui Kozma Géza s-a cîntat partea I-a a Cvartetului nr. 3, cu mare succes. Părerea generală despre opera nouă a lui Kozma Géza a fost foarte pozitivă, aşa cum a rezultat din discuţiile ţinute după prezentarea operelor în cadrul cenaclului Uniunii Compozitorilor. Caracteristicile cele mai valoroase ale cvartetului au fost limbajul naţional-popular, forma logică şi calitatea temelor melodioase. Compozitorul Trózner Józséf a compus o baladă după textul poeziei „Aenigma" a poetului Balassi Bálint. Conţinutul dramatic al poeziei este oglindit în muzica compozitorului cu măiestrie. Berger Duci a prezentat mai multe lucrări din domeniul muzicii de dans. La discuţii s-a arătat că lucrările sînt scrise într-un stil învechit, iar textele lasă de dorit din punct de vedere literar.

In luna februarie a avut loc în sala mare a Palatului Cultural concertul violonistului Kavaciuc din Praga. Publicul a apreciat călduros tehnica strălucită a violonistului ceh.

HUBESZ WALTER

Recenzie

„Sovetskaia Muzîca" nr. 12/1955

Cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la Revoluţia din 1905, revista „Sovetskaia Muzîka" publică în numărul ei din decembrie 1955 mai multe studii despre ecourile avute de acest eveniment istoric în muzică. G. Krjijanovski sub titlul „Cîntece de luptă" povesteşte amintiri în legătură cu crearea versiunii ruse a „Varşaviankai" (al cărei autor este) ; V. Bonci-Bruevici relatează despre crearea cîntecului „Porniţi înainte tovarăşi" de către Leonid Petrovici Radin ; M. Essen publică un articol despre „Cîntece revoluţionare subterane" ; V. Kollar face o succintă prezentare a cîntecelor muncitorilor din Sormovo, B. Smirnov analizează unele formule melodice revoluţionare în creaţia ţărănească, F. Lavrov prezintă „dumele" ucrainiene despre anul 1905, iar S. Dreiden relatează unele acţiuni ale muzicienilor şi oamenilor de teatru în perioada revoluţiei.

„Tribuna dinaintea Congresului" cuprinde mai multe articole. Fikret Amirov semnează articolul „De vorbă înaintea Congresului", N. Pirkovski — „Despre compozitori mari şi mici", E. Brusilovski — „Despre melodie", M. Bliumin se ocupă de muzica compozitorilor din regiunile periferice, iar tinerii compozitori B. Kvernadze şi S. Nasidze scriu despre unele probleme ale generaţiei tinere de compozitori.

V. Vinogradov se ocupă într-un studiu de rezultatele decadei turcmene, E. Groşeva de unele probleme ale operei sovietice (pe marginea unei noi lucrări de I. Meitus) iar Lev Knipper de o operă comică de V. Şebalin.

A. Sohor publică un scurt studiu monografic despre cunoscutul compozitor de cîntece de mase Anatolie Novikov.

Bogat reprezentate în revistă sînt rubricile „Insemnări din zilele noastre", „Teatrul muzical", „Din sălile de concert", „Peste hotare", „Notografie şi bibliografie" ş.a.

Ca supliment muzical se publică scene şi arii dintr-o operă comică de V. Şebalin.

B.BLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

LUCRĂRI CORALE POLIFONICE

DE

LIVIU COMES
MAX EISIKOVITS
JODÁL GÁBOR
LIVIU RUSU
SIGISMUND TODUȚA
ZENO VANCEA
ANATOL VIERU

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

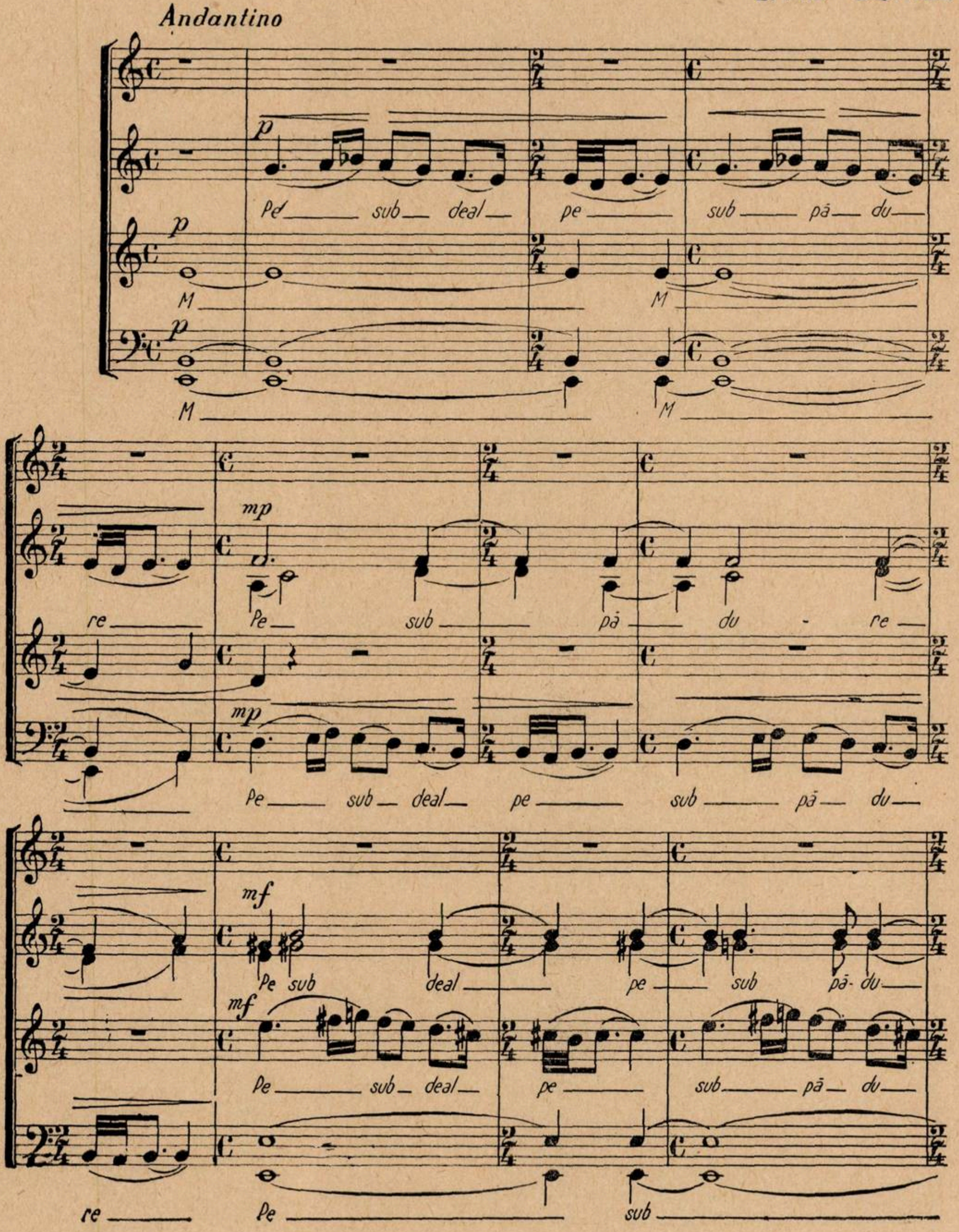
SUPLIMENT
Nr. 1 - 2 - 3
MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ȘI A MINISTERULUI CULTURII

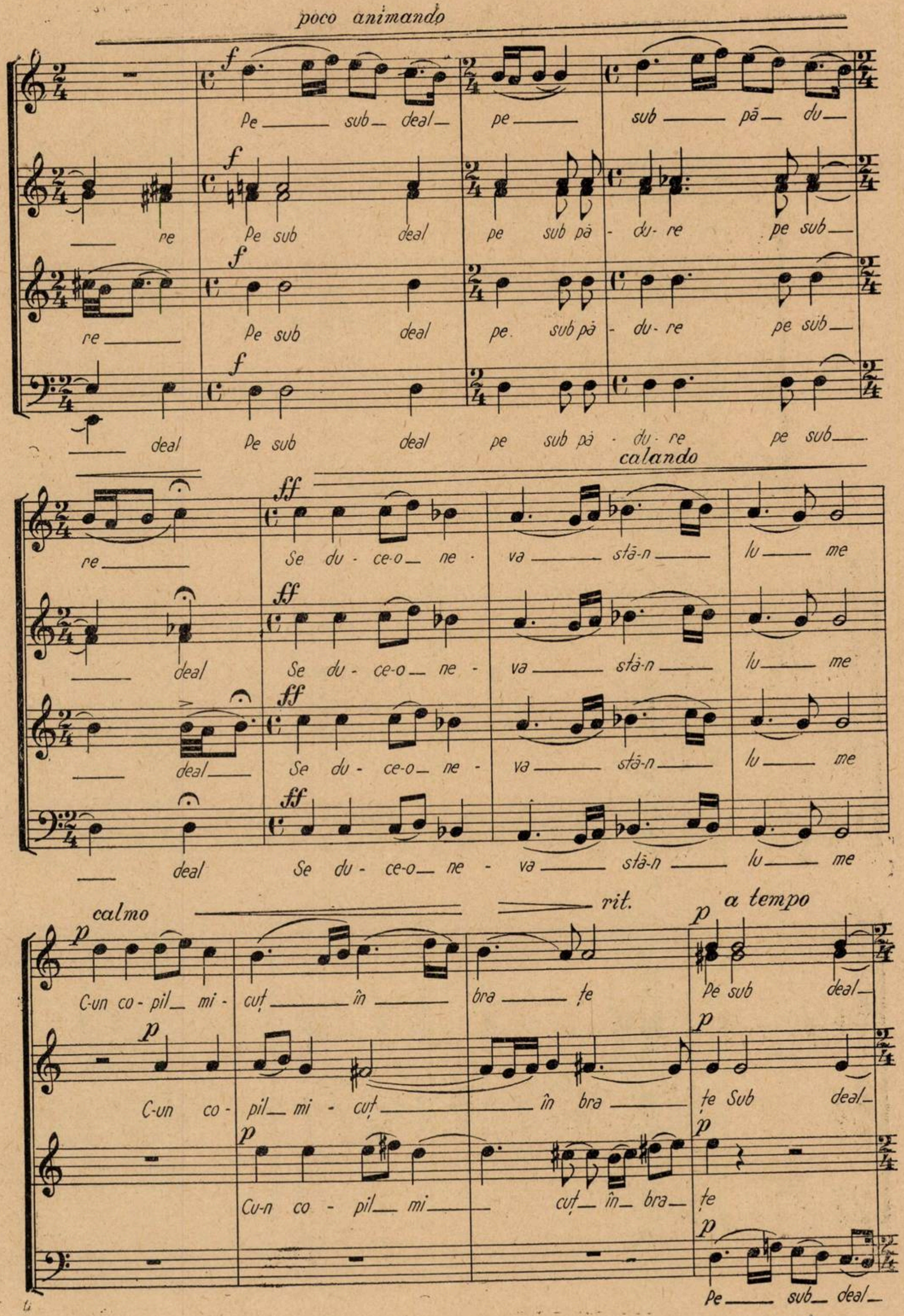
38393

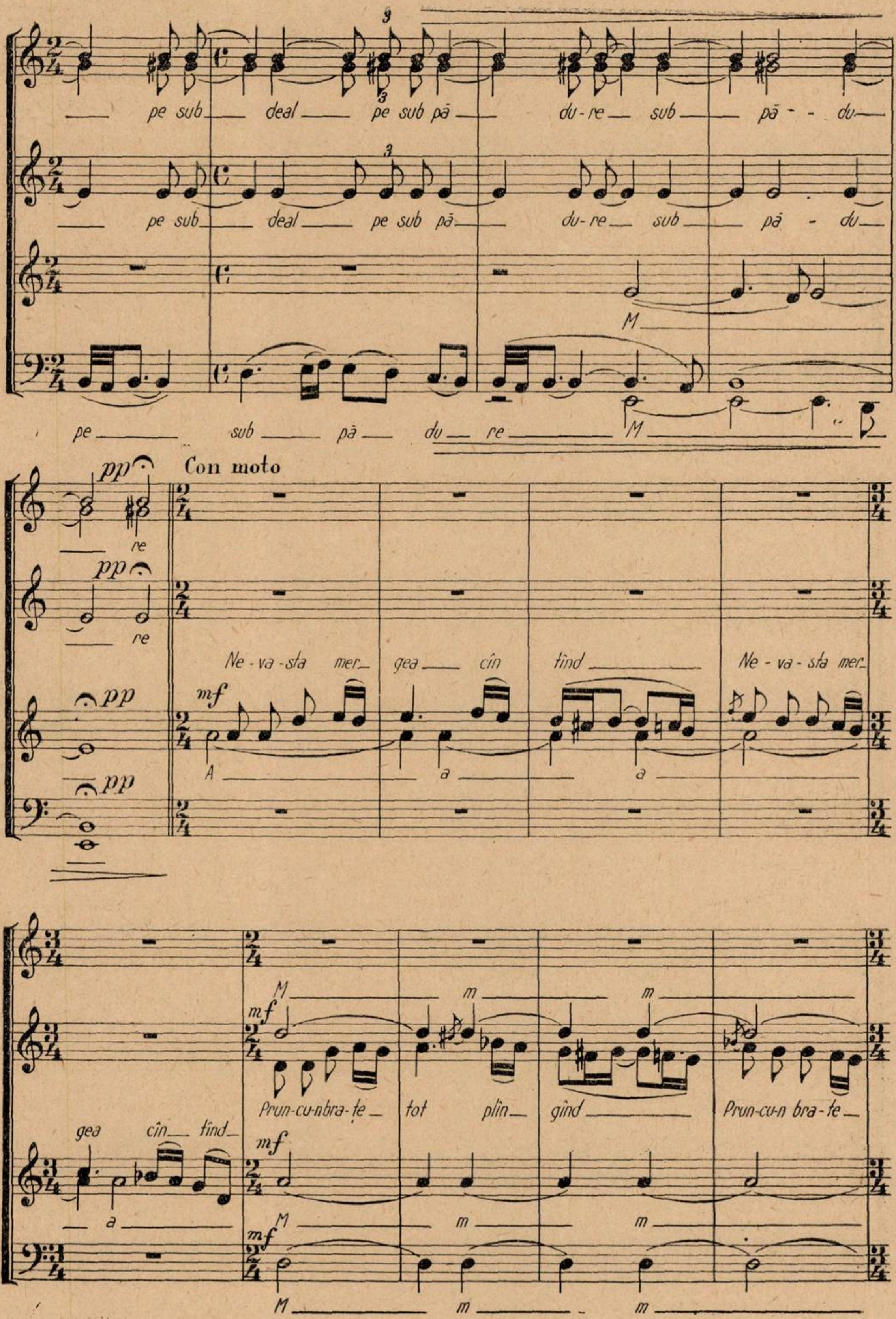
Revista „Muzica" închină această culegere de coruri ale compozitorilor romîni memoriei lui Ion Vidu (n. 1863 m. 1931) înaintaş de frunte al muzicii corale romîneşti, cu ocazia împlinirii a 25 de ani de la moartea sa.

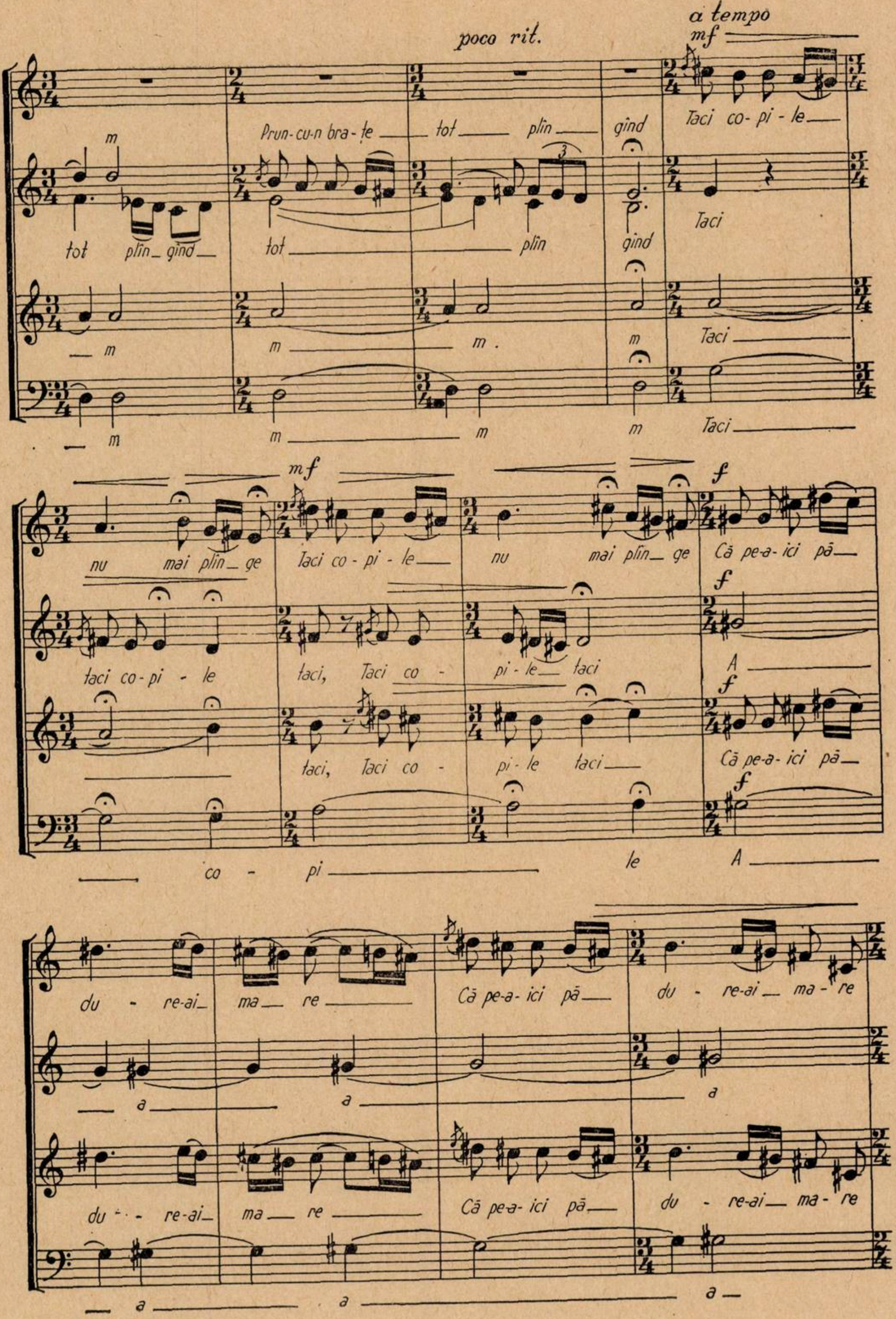
BALADA

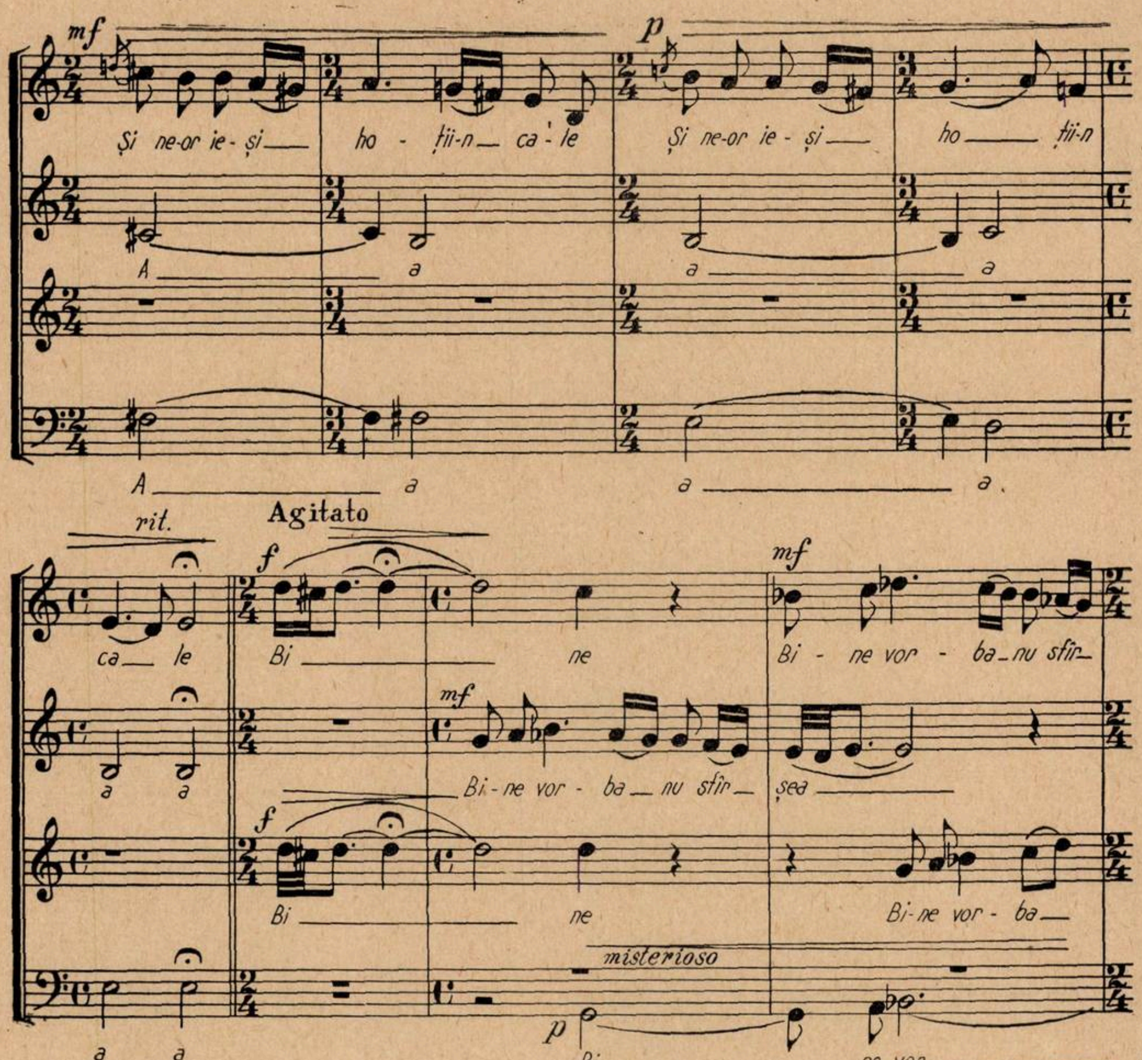
LIVIU COMES

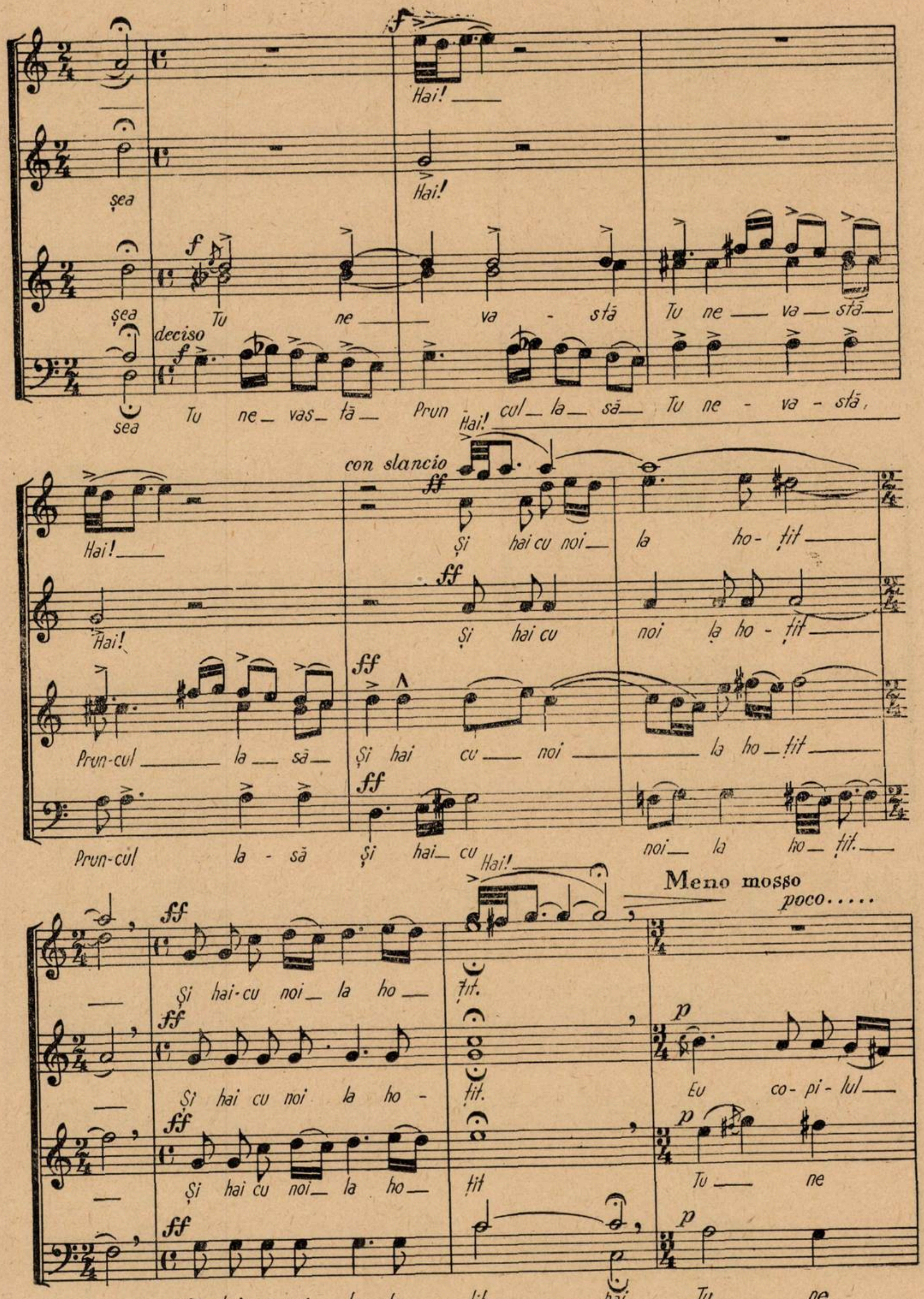

Andantino
p
Pe sub deal pe sub pă du
M
M
re
mp
Pe sub pă du re
Pe sub deal pe sub pă du
re
mf
Pe sub deal pe sub pă du
Pe sub deal pe sub pă du
re
Pe sub

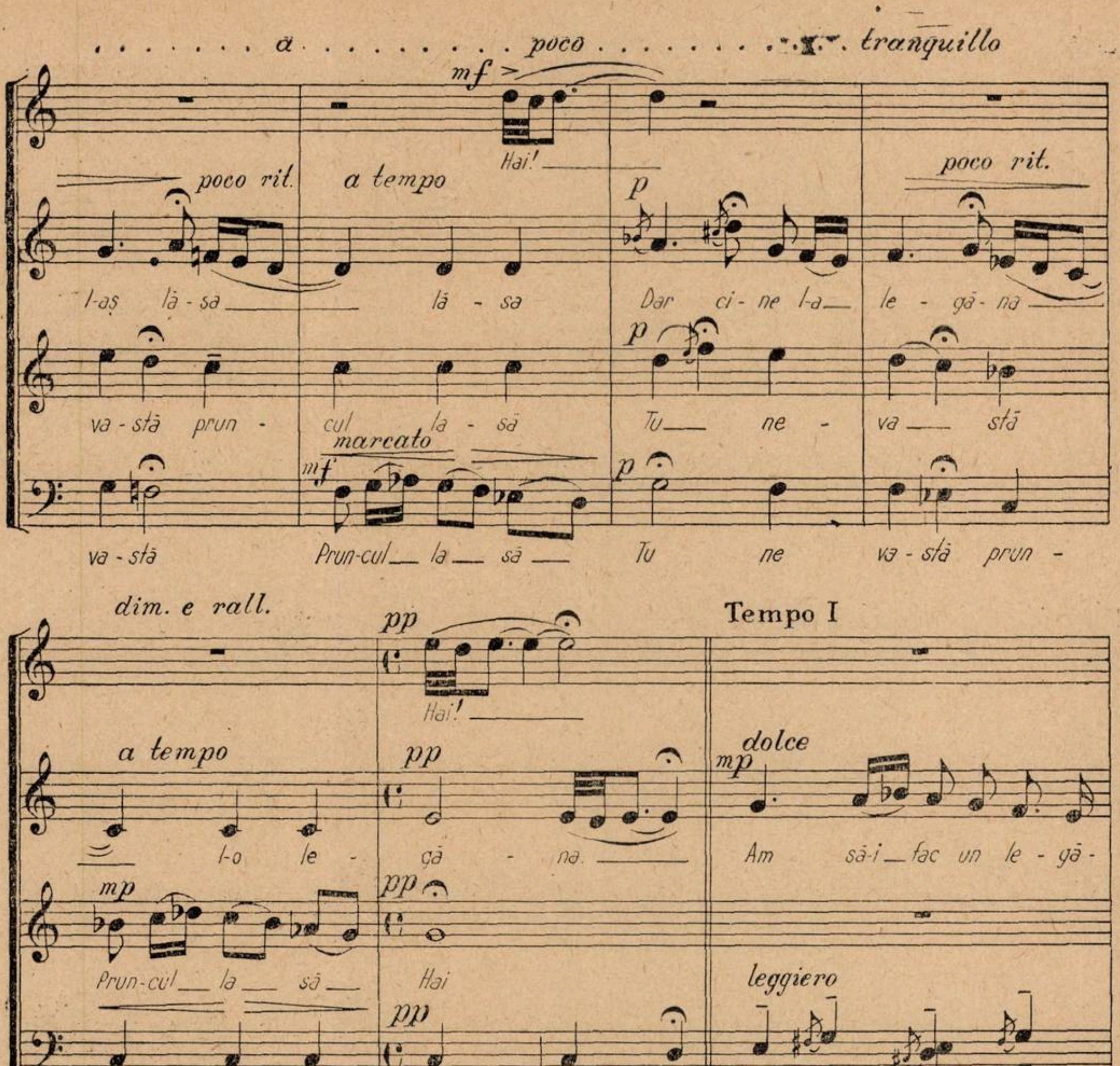

poco animando
f
Pe sub deal pe sub pă du
re Pe sub deal pe sub pă - du- re pe sub
re Pe sub deal pe. sub pă - du- re pe sub
deal Pe sub deal pe sub pă - du- re pe sub
calando
ff
re Se du - ce-o ne - va stă-n lu me
deal Se du - ce-o ne - va stă-n lu me
deal Se du - ce-o ne - va stă-n lu me
deal Se du - ce-o ne - va stă-n lu me
calmo
rit.
a tempo
p
C-un co - pil mi - cuț în bra țe Pe sub deal
C-un co - pil mi - cuț în bra țe Sub deal
Cu-n co - pil mi cuț în bra țe
Pe sub deal

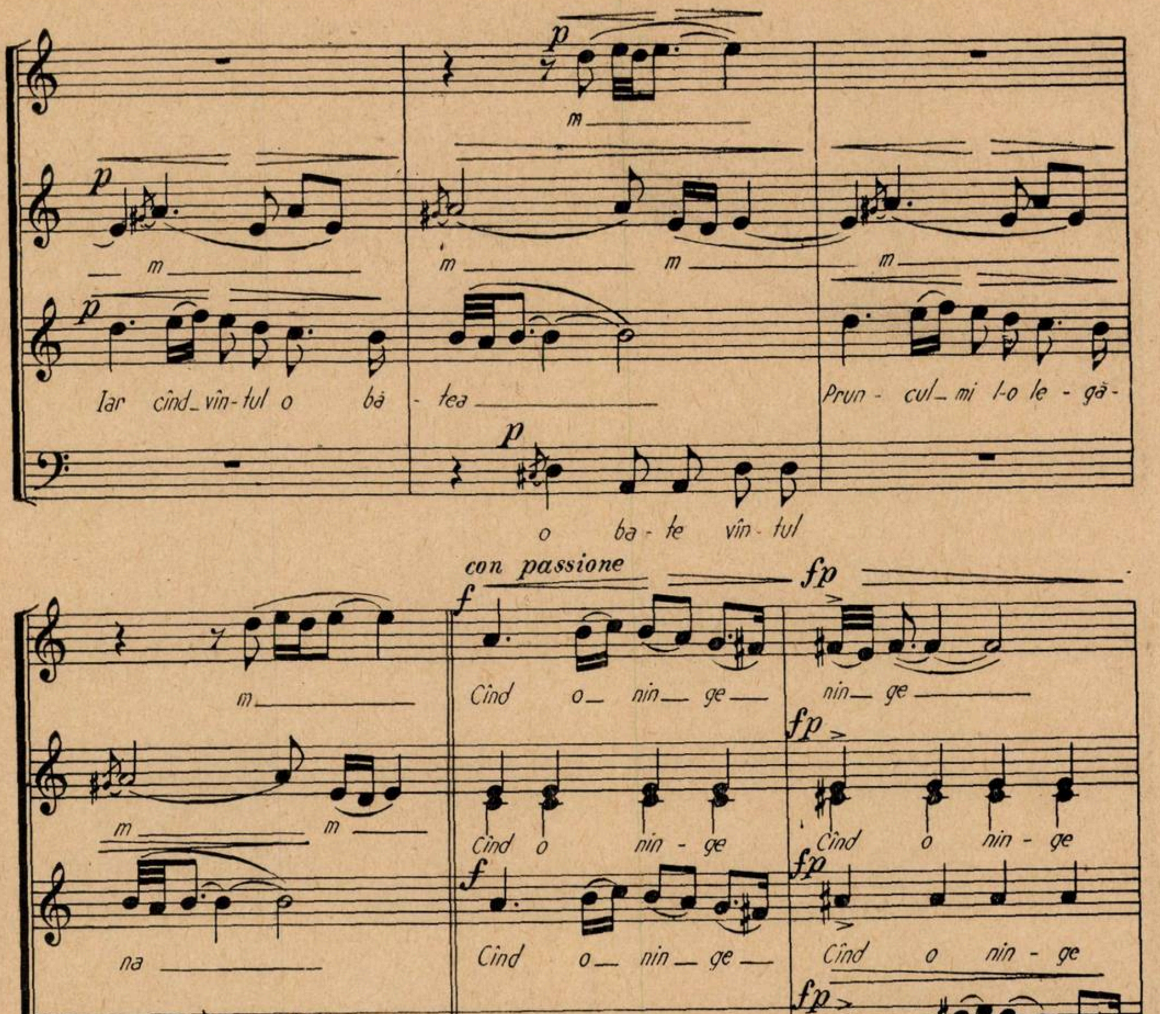

pe sub deal pe sub pă du-re sub pă - - du- re
pe sub deal pe sub pă du-re sub pă - du- re
M
pe sub pă du re M
pp
Con moto
mf
Ne-va-sta mer- gea cîn tind Ne-va-sta mer- gea cîn- tind
A a a a
M m m
Prun-cu-nbra-te tot plîn gînd Prun-cu-n bra-te
M m m
M m m

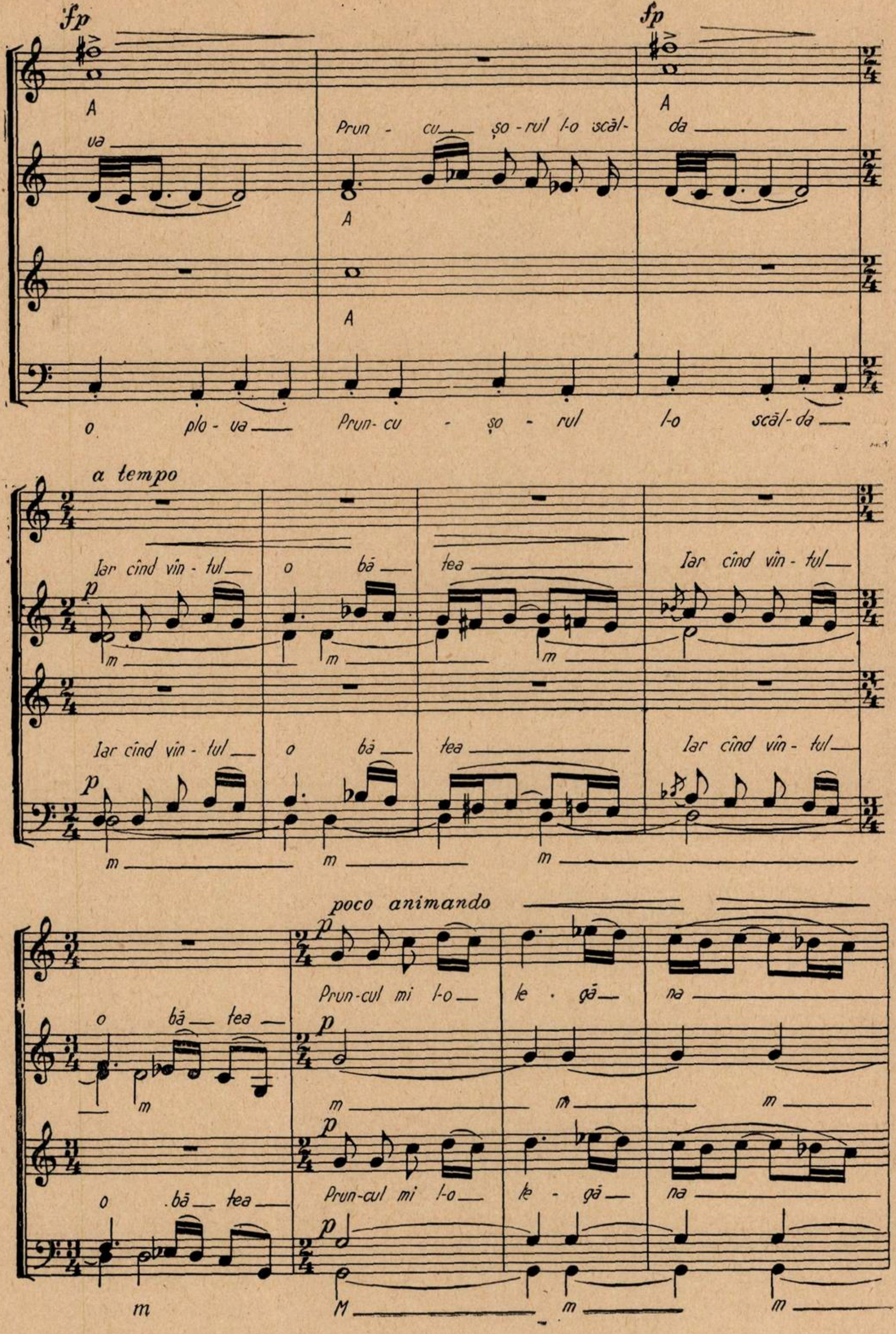

poco rit.
a tempo
mf
Prun-cu-n bra-țe tot plîn gînd
Taci co-pi-le
m
tot plîn gînd tot plîn gînd
Taci
m m m m
Taci
m m m m
Taci
mf
nu mai plîn-ge
Taci co-pi-le
nu mai plîn-ge
f
Că pe-a-ici pă-
taci co-pi-le
taci, Taci co-pi-le taci
A
taci, Taci co-pi-le taci
Că pe-a-ici pă-
co-pi le
A
du-re-ai ma-re
Că pe-a-ici pă-
du-re-ai ma-re
a a a
du-re-ai ma-re
Că pe-a-ici pă-
du-re-ai ma-re
a a a

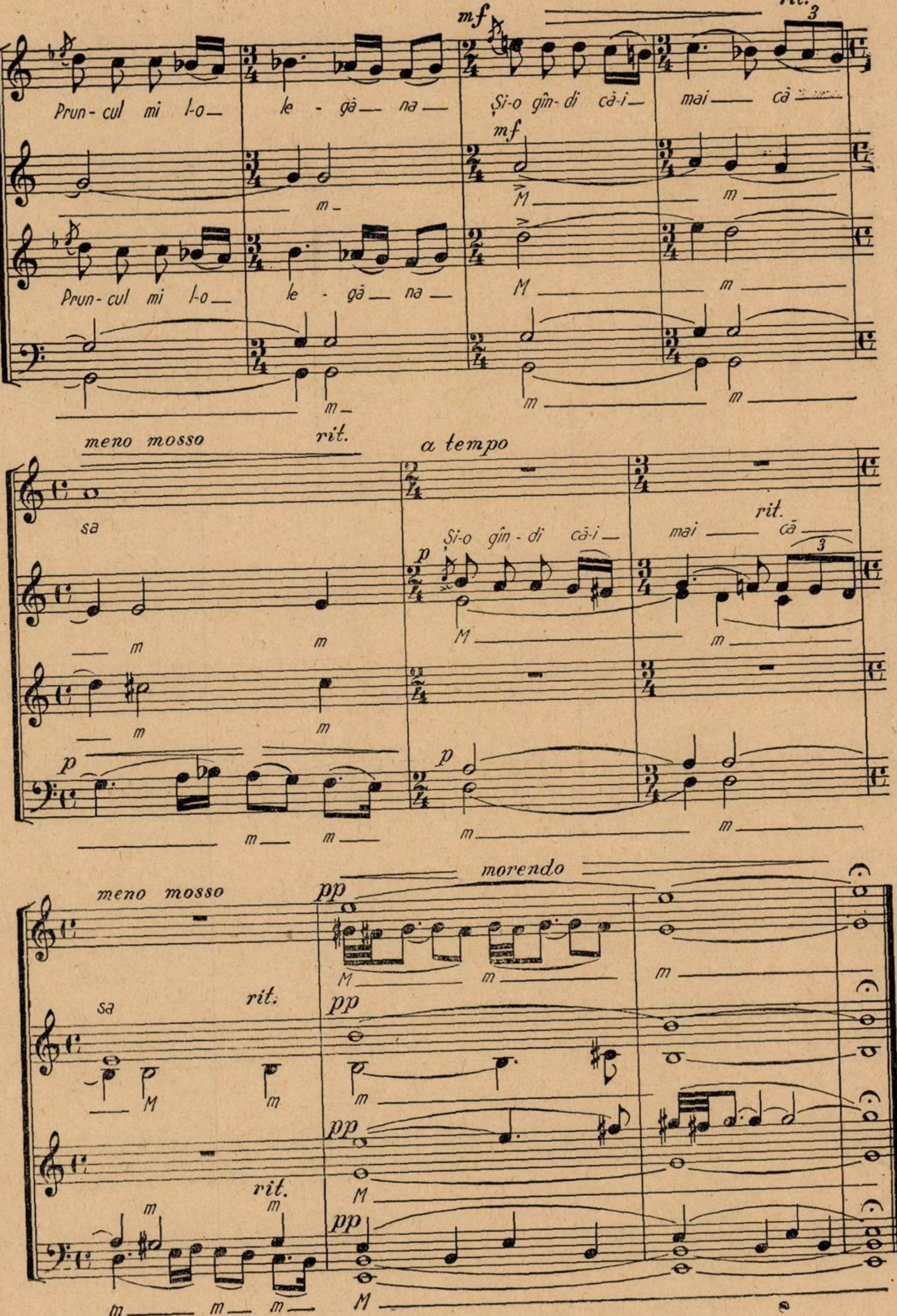

mf
Și ne-or ie-și ho-ții-n ca-le
p
Și ne-or ie-și ho-ții-n
A a a a
A a a a.
rit.
Agitato
f
mf
ca le Bi ne Bi-ne vor-ba nu sfîr-
a a Bi-ne vor-ba nu sfîr-șea
Bi ne Bi-ne vor-ba
misterioso
p
a a Bi ne vor
șea Ho-ții-n ca le le ie șea
Ho-ții-n ca-le le ie-șea ie
nu sfîr-șea Ho-ții-n ca-le le ie-șea ie
Ho ții Ho-ții-n ca-le le ie-șea
ba nu sfîr
poco cresc. il basso


Hai!
șea Hai!
f
șea Tu ne va - stă Tu ne va stă
deciso
f
sea Tu ne vas tă Prun cul la să Tu ne - va - stă,
Hai!
con slancio
ff
Hai!
Și hai cu noi la ho- țit
Hai!
Și hai cu noi la ho - țit
Prun-cul la să Și hai cu noi la ho țit
Prun-cul la - să și hai cu noi la ho țit.
Hai!
Meno mosso
poco.....
Și hai-cu noi la ho țit.
p
Și hai cu noi la ho - țit. Eu co- pi - lul
Și hai cu noi la ho țit Tu ne
Și hai cu noi la ho - țit hai Tu ne


. . . . a . . . . poco . . . . tranquillo
mf >
Hai!
poco rit.
a tempo
p
poco rit.
I-aș lă-sa lă-sa Dar ci-ne l-a le-gă-na
p
va-stă prun-cul la-să Tu ne-va stă
marcato
mf
p
va-stă Prun-cul la-să Tu ne va-stă prun-
dim. e rall.
pp
Hai!
Tempo I
a tempo
pp
dolce
mp
l-o le-gă-na. Am să-i fac un le-gă-
mp
pp
Prun-cul la-să Hai
leggiero
pp
cul la-să Prun-cul la-să Am să fac un
nel În-tr-un vîrf de păl-ti-nel
le-gă-nel am să-i fac un le-gă-nel un le-gă-nel
le-gă-nel să-i fac un le-gă-nel un le-gă-nel


p
m
m
m m
m
p
Iar cînd_vîn-tul o bă - tea
Prun - cul_mi l-o le - gă-
p
o ba - te vîn - tul
con passione
fp
m
f
Cînd o_ nin_ ge_
nin_ ge
m m
Cînd o nin - ge
fp
Cînd o nin - ge
na
f
Cînd o_ nin_ ge_
fp
Cînd o nin - ge
le - gă-na prun-cul
fp
Cînd o_ nin_ ge_
fp
pochiss. più lento
f
Prun - cu-o_ su_ ge
su_ ge
Și cînd_ ploa-ia o plo-
Prun-cu-o su - ge
fp
Prun - cu-o su - ge
pp
A
Prun - cu-o_ su_ ge
fp
Prun - cu-o su - ge
pp
A
fp
pp
Prun - cu-o_ su_ ge_ Și cînd ploa - ia

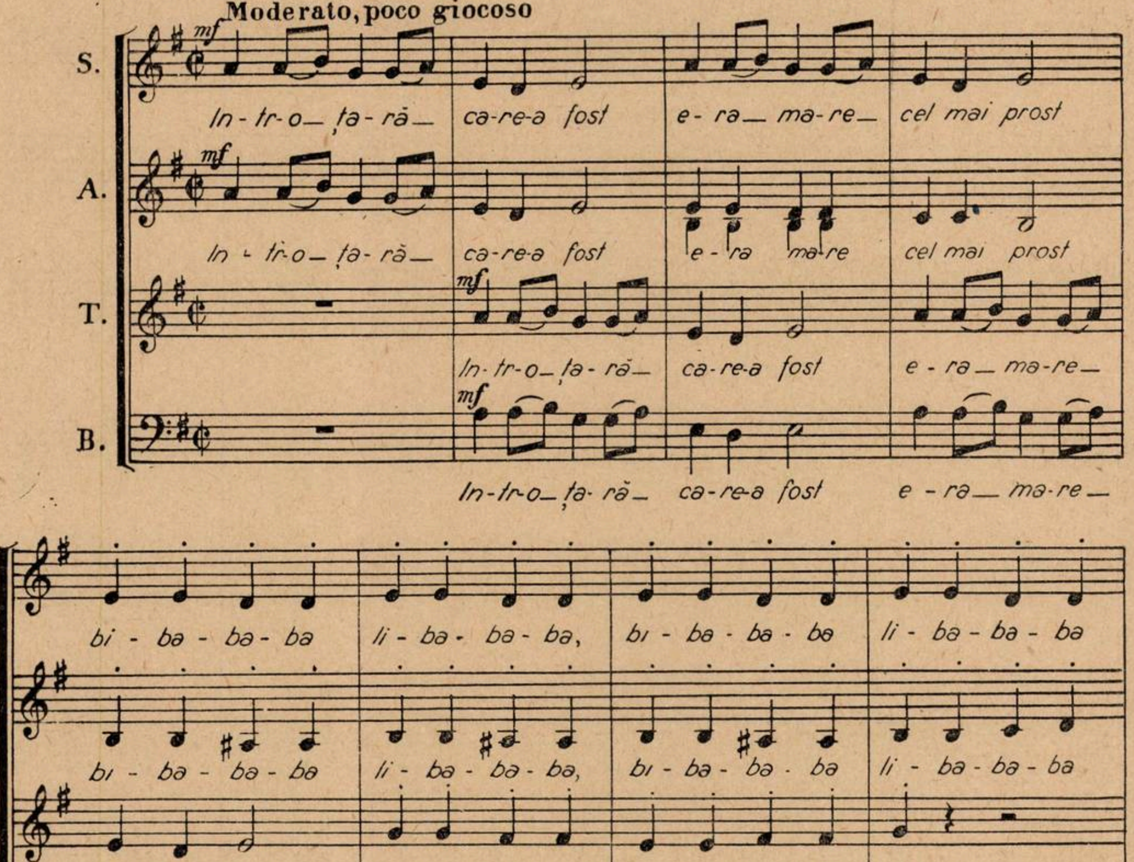

fp
A
ua
Prun - cu ṣo - rul l-o scăl- da
A
fp
A
A
o plo - ua Prun - cu - ṣo - rul l-o scăl - da
a tempo
Iar cînd vîn - tul o bă tea Iar cînd vîn - tul
p
m m m
Iar cînd vîn - tul o bă tea Iar cînd vîn - tul
p
m m m
poco animando
p
Prun-cul mi l-o le - gă - na
o bă tea
m m m m
p
Prun-cul mi l-o le - gă - na
o bă tea
p
m M m m

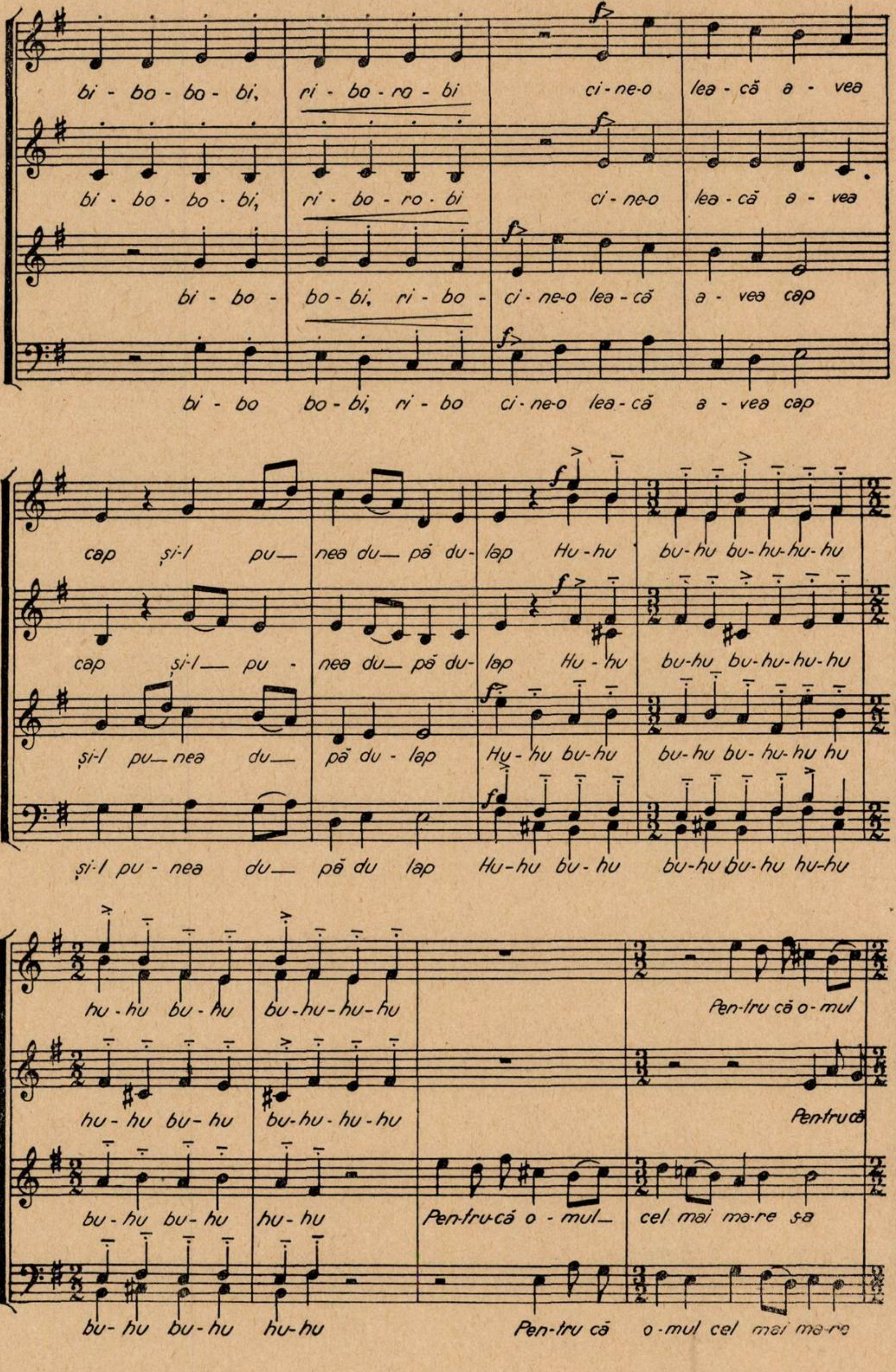

mf
rit.
3
Prun-cul mi l-o— le - gă— na— Și-o gîn-di că-i— mai— că
mf
m—
M
m
Prun-cul mi l-o— le - gă— na—
M
m
m—
m
m
meno mosso
rit.
a tempo
sa
Și-o gîn-di că-i—
mai— că—
rit.
p
3
m
m
M
m
m
m
p
p
m— m—
m
m
meno mosso
morendo
pp
M
m
m
sa
rit.
pp
M
m
m
pp
M
rit.
m
m
pp
m— m— m— M

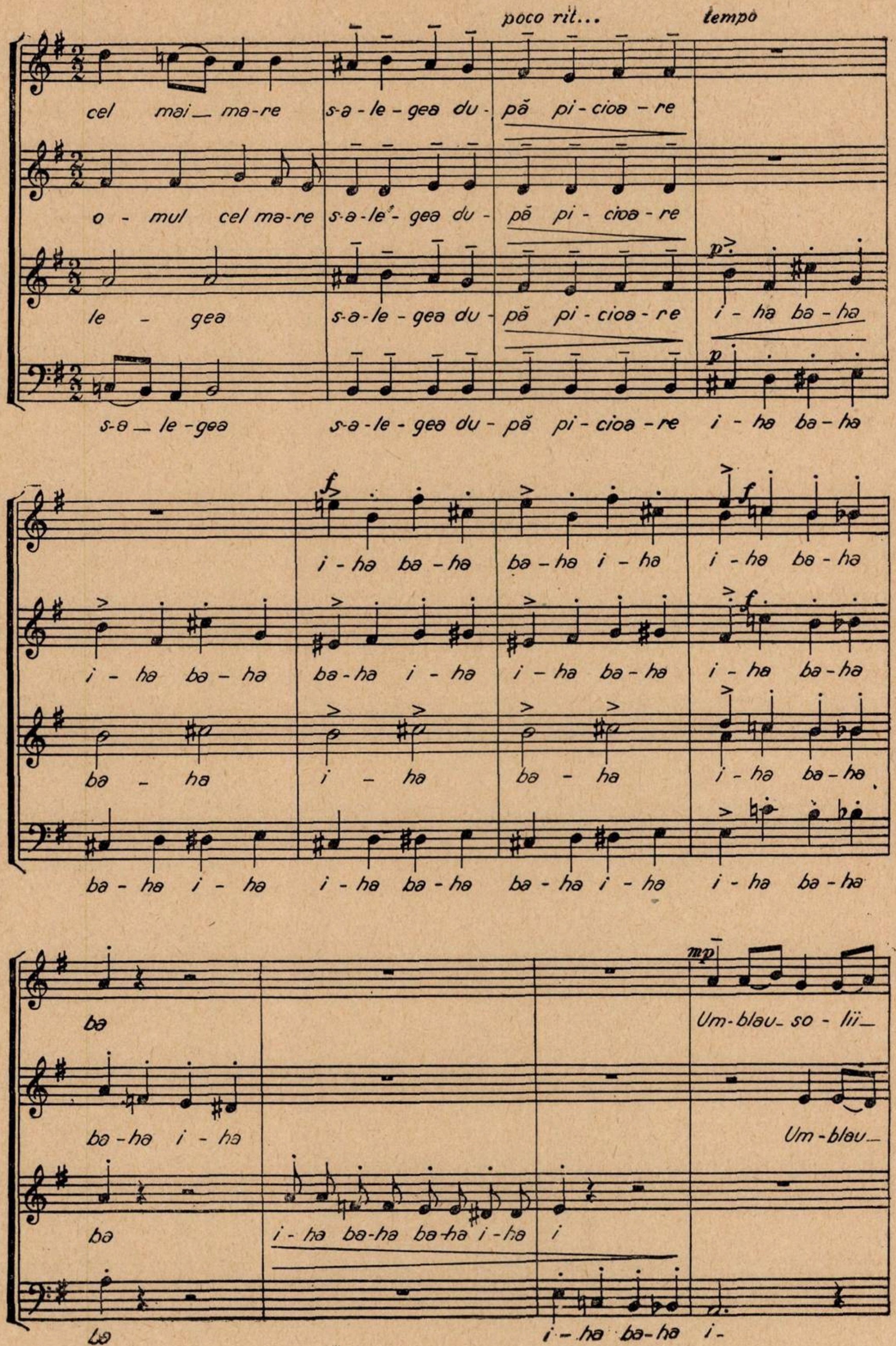
HORĂ DE BĂIEȚI

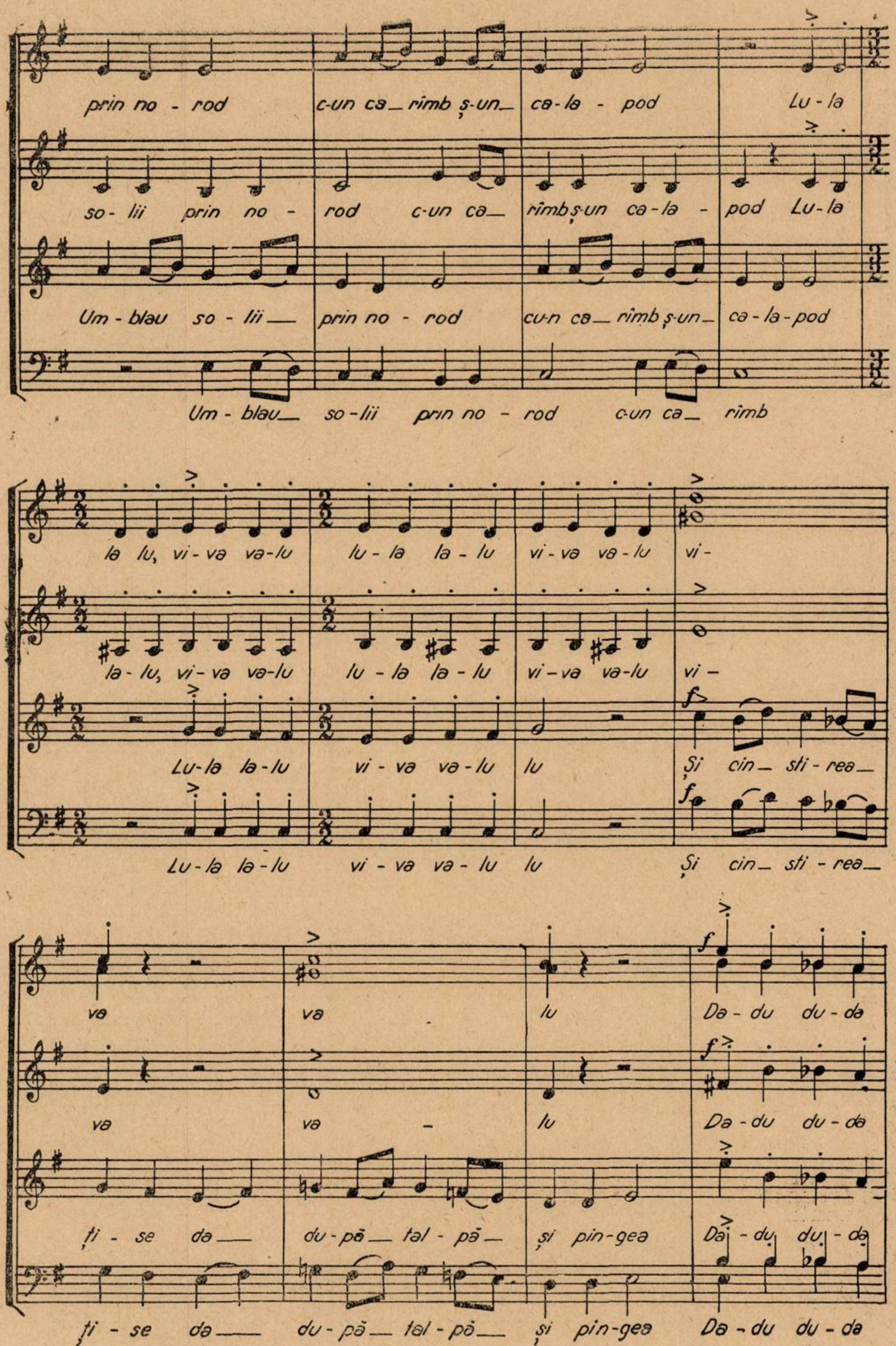
Versuri:
TUDOR ARGHEZI

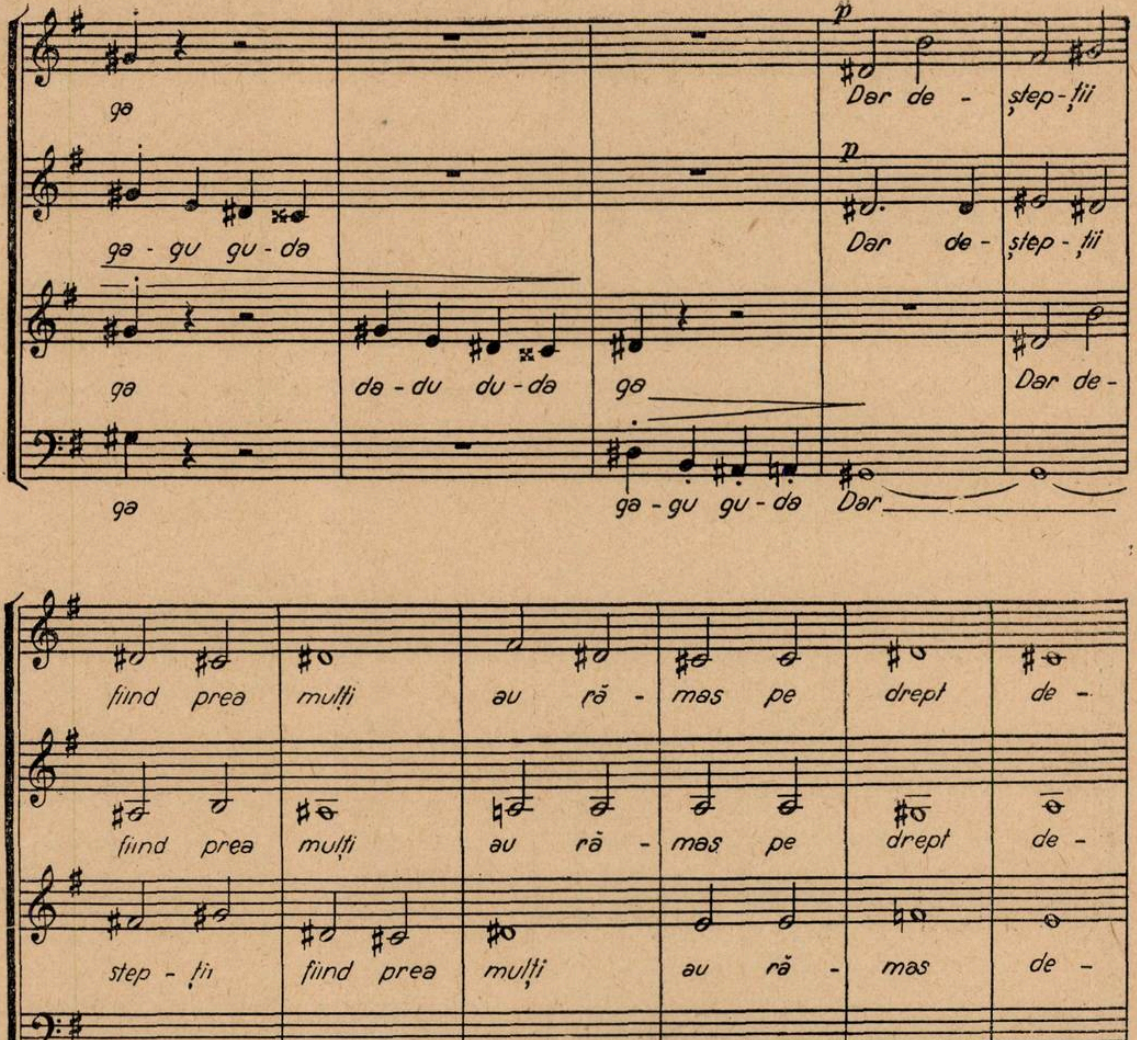
Muzica:
MAX EISIKOVITS

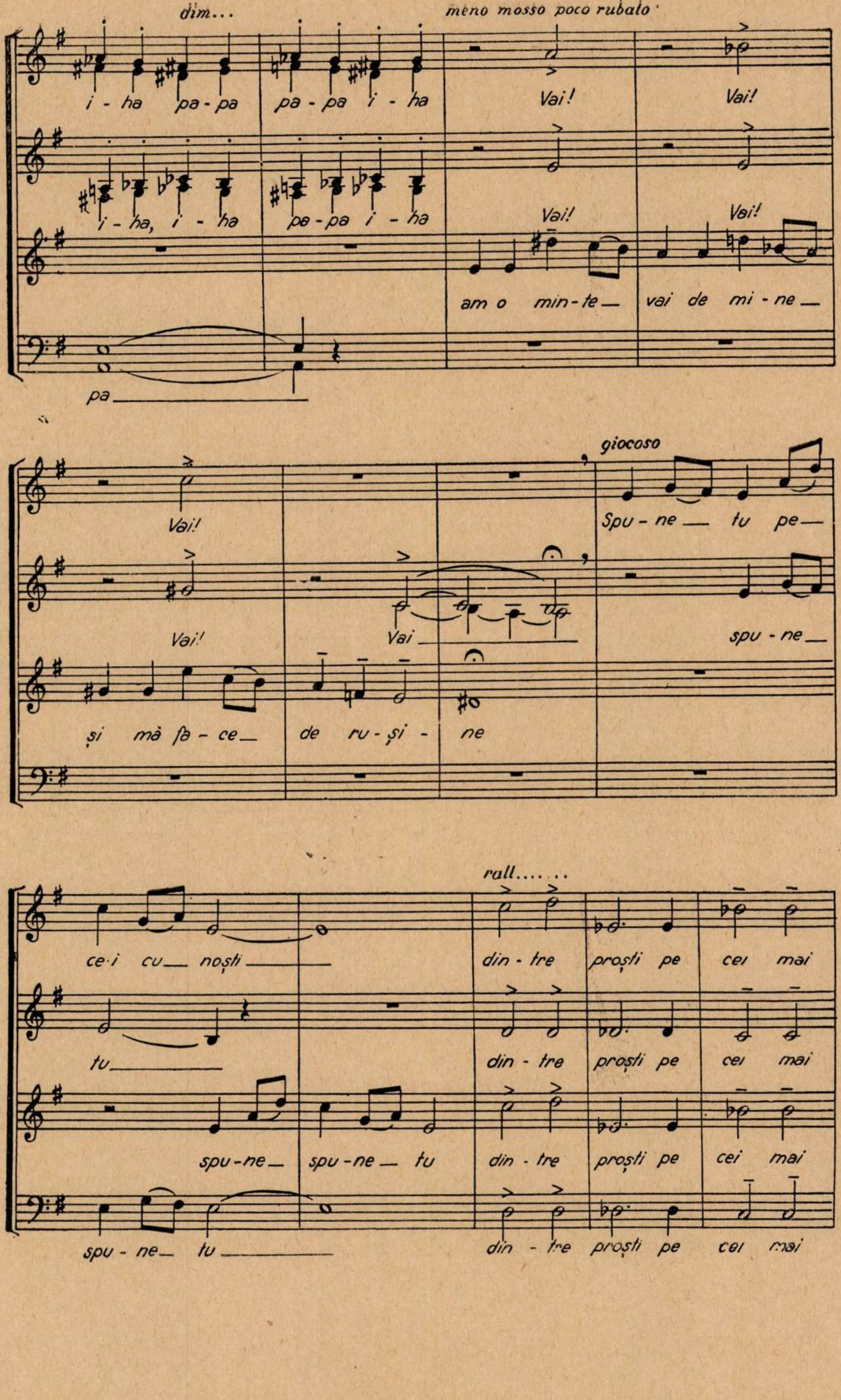

Moderato, poco giocoso
S.
A.
T.
B.
mf
p
In - tr - o — ța - ră — ca-re-a fost e - ra — ma-re — cel mai prost
In - tr-o — ța - ră — ca-re-a fost e - ra ma-re cel mai prost
In - tr - o — ța - ră — ca-re-a fost e - ra — ma-re —
In - tr-o — ța - ră — ca-re-a fost e - ra — ma-re —
bi - ba - ba - ba li - ba - ba - ba, bi - ba - ba - ba li - ba - ba - ba
bi - ba - ba - ba li - ba - ba - ba, bi - ba - ba - ba li - ba - ba - ba
cel mai prost bi - ba - ba - ba li - ba - ba - ba li
cel mai prost bi - ba - ba - ba li - ba - ba - ba li
li - ba - ba - ba bi li - ba - ba - ba li
li - ba - ba - ba bi li - ba - ba - ba li
Ța - ra — un - de-i — bun-tu - tu - nul
Ța - ra — un - de-i — bun-tu - tu - nul a - vea — proști u — nul, cît u - nul;

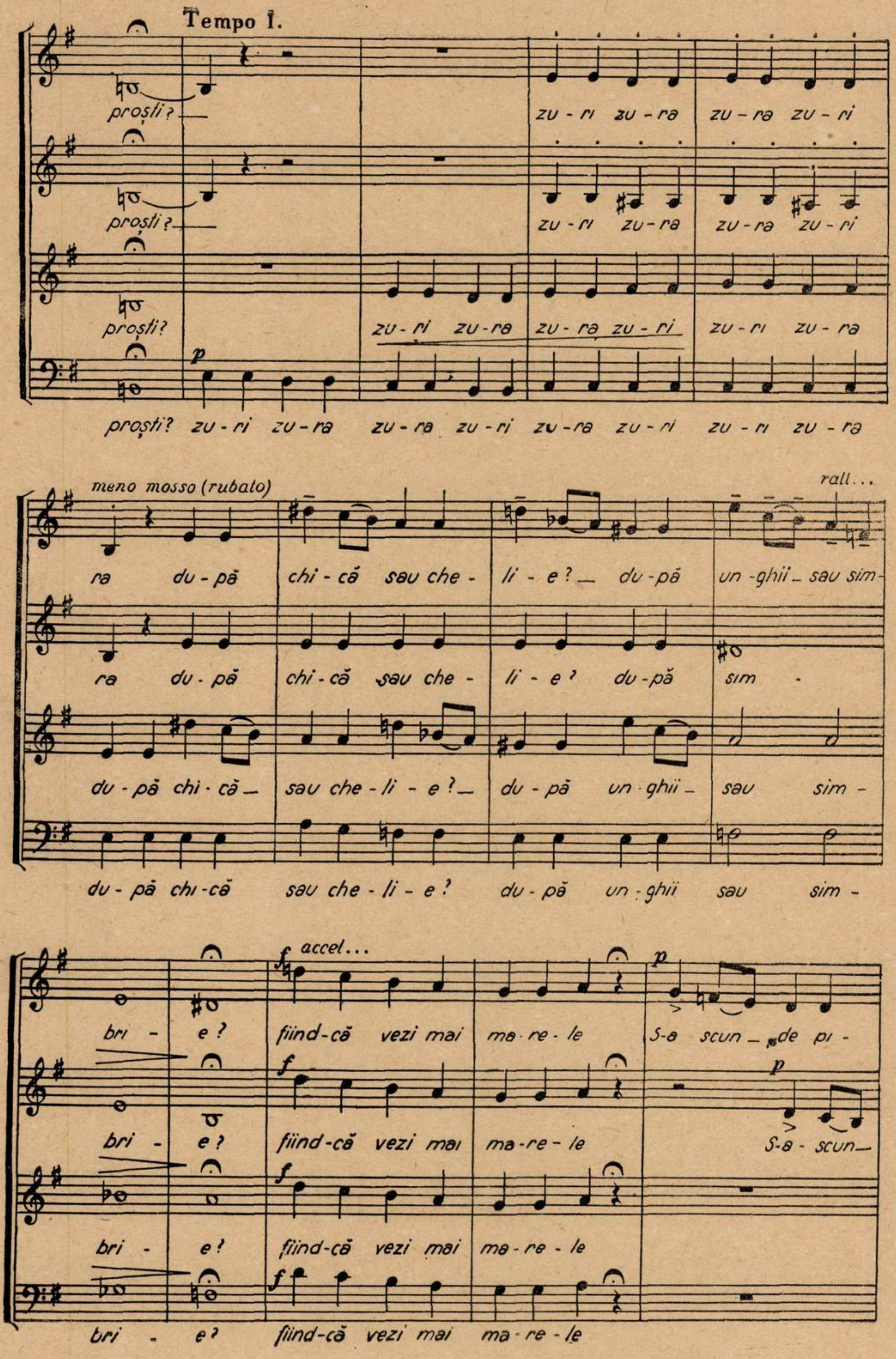

bi - bo - bo - bi, ri - bo - ro - bi ci - ne-o lea - că a - vea
bi - bo - bo - bi, ri - bo - ro - bi ci - ne-o lea - că a - vea
bi - bo - bo - bi, ri - bo - ci - ne-o lea - că a - vea cap
bi - bo bo - bi, ri - bo ci - ne-o lea - că a - vea cap
cap și-l pu— nea du— pă du - lap Hu - hu bu - hu bu - hu - hu - hu
cap și-l— pu - nea du— pă du - lap Hu - hu bu - hu bu - hu - hu - hu
și-l pu—nea du— pă du - lap Hu - hu bu-hu bu - hu bu - hu - hu hu
și-l pu - nea du— pă du lap Hu-hu bu - hu bu-hu bu-hu hu-hu
hu - hu bu - hu bu - hu - hu - hu Pen-tru că o - mul
hu - hu bu - hu bu-hu - hu - hu Pentru că
bu - hu bu - hu hu - hu Pen-tru-că o - mul— cel mai ma-re sa
bu - hu bu - hu hu-hu Pen-tru că o - mul cel mai ma-re

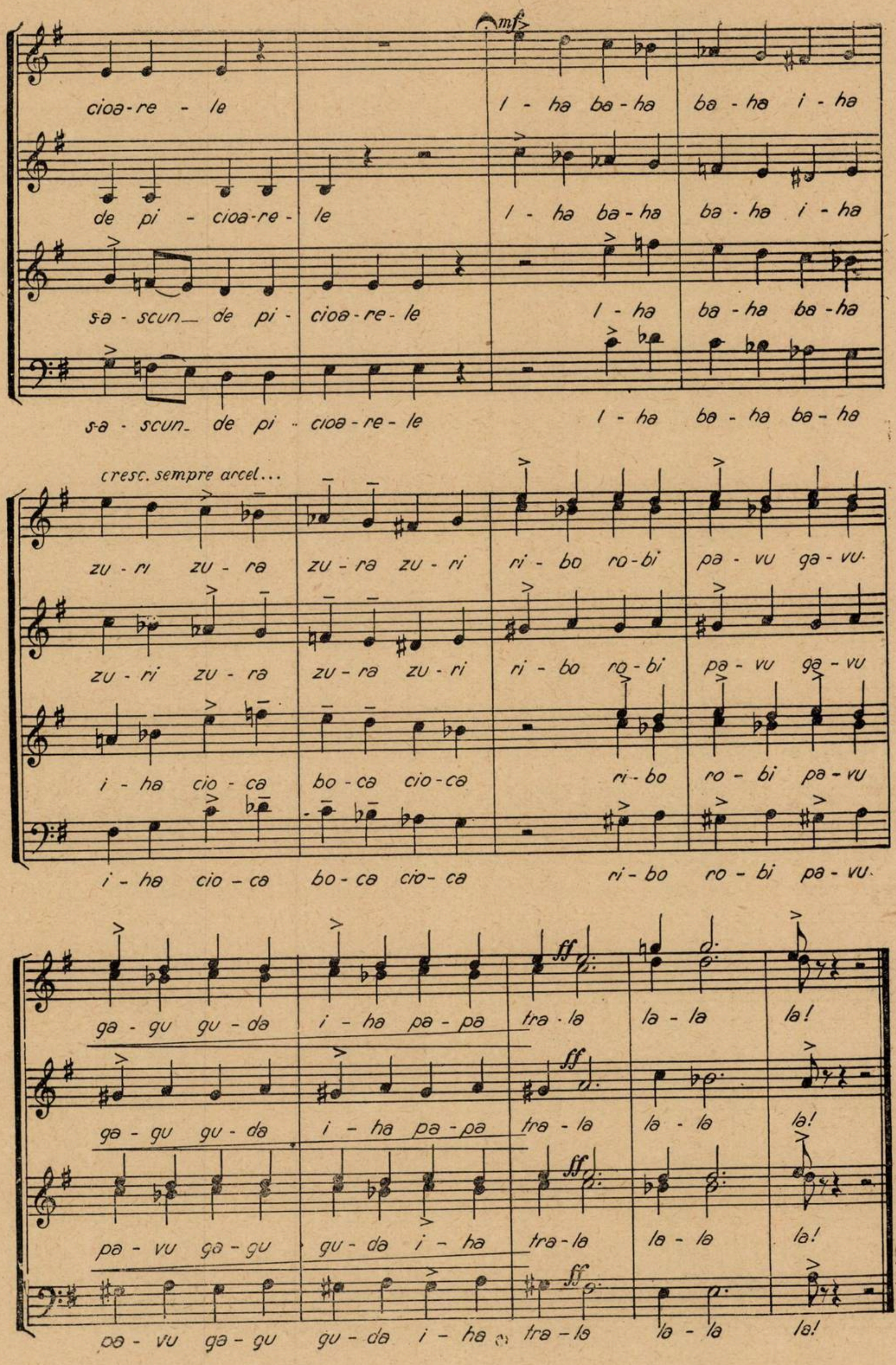

poco rit...
tempo
cel mai — ma-re s-a-le-gea du-pă pi-cioa-re
o-mul cel ma-re s-a-le-gea du-pă pi-cioa-re
p
le-gea s-a-le-gea du-pă pi-cioa-re i-ha ba-ha
p
s-a — le-gea s-a-le-gea du-pă pi-cioa-re i-ha ba-ha
f
f
i-ha ba-ha ba-ha i-ha i-ha ba-ha
i-ha ba-ha ba-ha i-ha i-ha ba-ha i-ha ba-ha
ba-ha i-ha ba-ha i-ha ba-ha
ba-ha i-ha i-ha ba-ha ba-ha i-ha i-ha ba-ha
mp
ba Um-blau — so-lii —
ba-ha i-ha Um-blau —
ba i-ha ba-ha ba-ha i-ha i
ba i-ha ba-ha i-


prin no - rod c-un ca_ rîmb ș-un_ ca - la - pod Lu - la
so - lii prin no - rod c-un ca_ rîmb ș-un ca - la - pod Lu - la
Um - blau so - lii_ prin no - rod cu-n ca_ rîmb ș-un_ ca - la - pod
Um - blau_ so - lii prin no - rod c-un ca_ rîmb
la lu, vi - va va - lu lu - la la - lu vi - va va - lu vi -
la - lu, vi - va va - lu lu - la la - lu vi - va va - lu vi -
Lu - la la - lu vi - va va - lu lu Și cin_ sti - rea_
Lu - la la - lu vi - va va - lu lu Și cin_ sti - rea_
va va lu Da - du du - da
va va - lu Da - du du - da
ți - se da_ du - pă_ tal - pă_ și pin - gea Da - du du - da
ți - se da_ du - pă_ tal - pă_ și pin - gea Da - du du - da


p
ga
Dar de - ștep - ții
ga - gu gu - da
Dar de - ștep - ții
ga
da - du du - da
ga
Dar de -
ga
ga - gu gu - da Dar
fiind prea mulți
au ră - mas pe drept de -
fiind prea mulți
au ră - mas pe drept de -
step - ții
fiind prea mulți
au ră - mas de -
sculți
I - ha pa - pa pa - pa i - ha
sculți
I - ha pa - pa pa - pa
sculți I - ha pa - pa i - ha pa
I - ha pa - pa pa - pa i - ha pa


dim...
meno mosso poco rubato
i - ha pa-pa pa - pa i - ha Vai! Vai!
i - ha, i - ha pa-pa i - ha Vai! Vai!
am o min-te vai de mi-ne
pa
giocoso
Vai! Spu - ne tu pe
Vai! Vai spu - ne
și mă fa - ce de ru - și - ne
rall......
ce-i cu noști din - tre proști pe cei mai
tu din - tre proști pe cei mai
spu-ne spu-ne tu din - tre proști pe cei mai
spu - ne tu din - tre proști pe cei mai


Tempo I.
proști? zu-ri zu-ra zu-ra zu-ri
proști? zu-ri zu-ra zu-ra zu-ri
proști? zu-ri zu-ra zu-ra zu-ri zu-ri zu-ra
p
proști? zu-ri zu-ra zu-ra zu-ri zu-ra zu-ri zu-ri zu-ra
meno mosso (rubato)
rall...
ra du-pă chi-că sau che-li-e? du-pă un-ghii sau sim-
ra du-pă chi-că sau che-li-e? du-pă sim-
du-pă chi-că sau che-li-e? du-pă un-ghii sau sim-
du-pă chi-că sau che-li-e? du-pă un-ghii sau sim-
accel...
f
p
bri-e? fiind-că vezi mai ma-re-le S-a scun-de pi-
bri-e? fiind-că vezi mai ma-re-le S-a-scun-
bri-e! fiind-că vezi mai ma-re-le
bri-e? fiind-că vezi mai ma-re-le

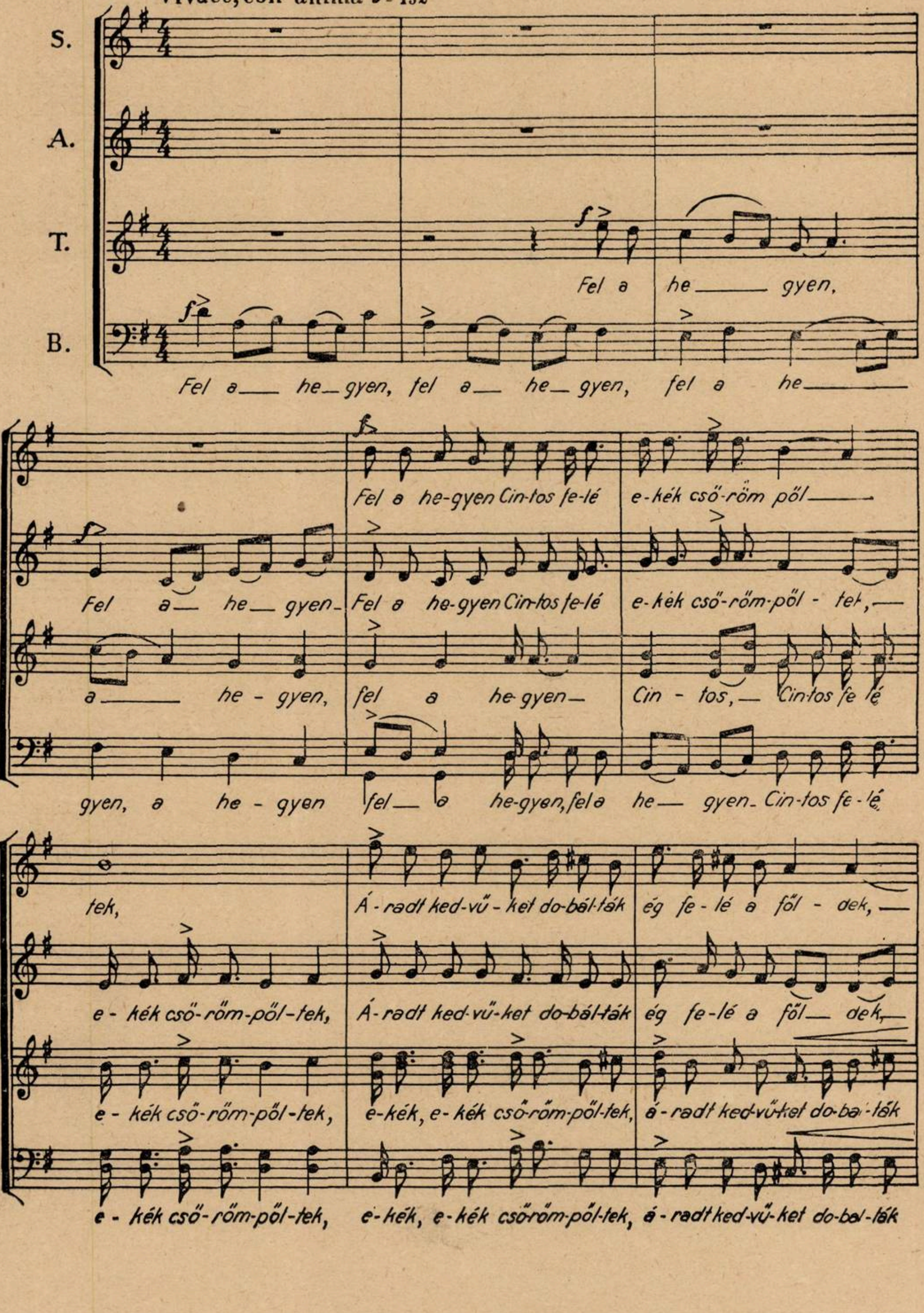
mf
cioa-re - le
I - ha ba-ha ba - ha i - ha
de pi - cioa-re - le
I - ha ba-ha ba - ha i - ha
s-a - scun_ de pi - cioa-re-le
I - ha ba - ha ba - ha
s-a - scun_ de pi - cioa-re- le
I - ha ba - ha ba- ha
cresc. sempre accel...
zu - ri zu - ra zu - ra zu - ri ri - bo ro-bi pa - vu ga-vu-
zu - ri zu - ra zu - ra zu - ri ri - bo ro-bi pa - vu ga - vu
i - ha cio - ca boca cio-ca ri-bo ro - bi pa-vu
i - ha cio - ca bo-ca cio- ca ri-bo ro - bi pa - vu-
ff
ga - gu gu - da i - ha pa - pa tra - la la - la la!
ga - gu gu - da i - ha pa-pa tra - la la - la la!
pa - vu ga - gu gu - da i - ha tra-la la - la la!
pa - vu ga - gu gu - da i - ha tra - la la - la la!

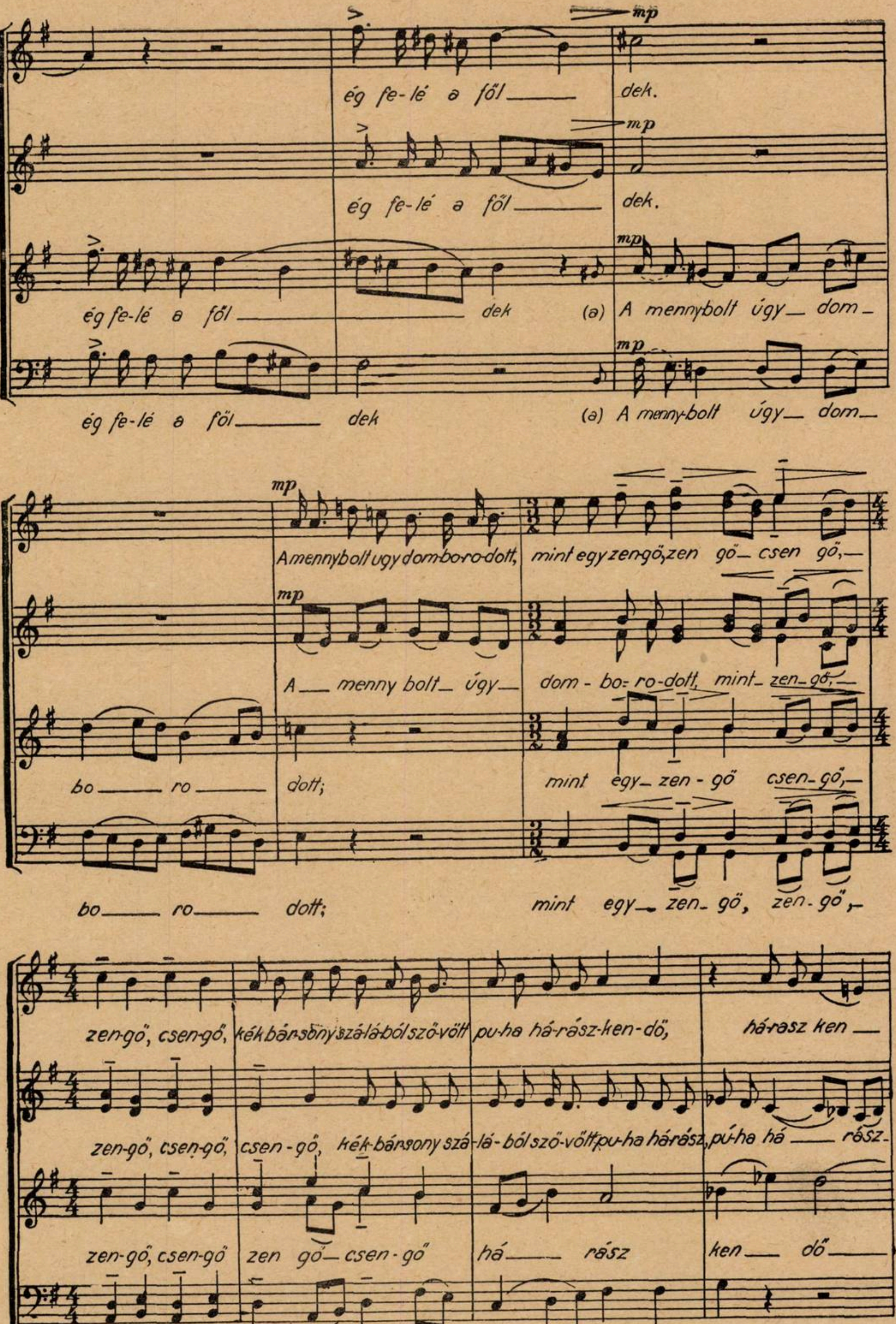
TALIGÁK DALOLNAK

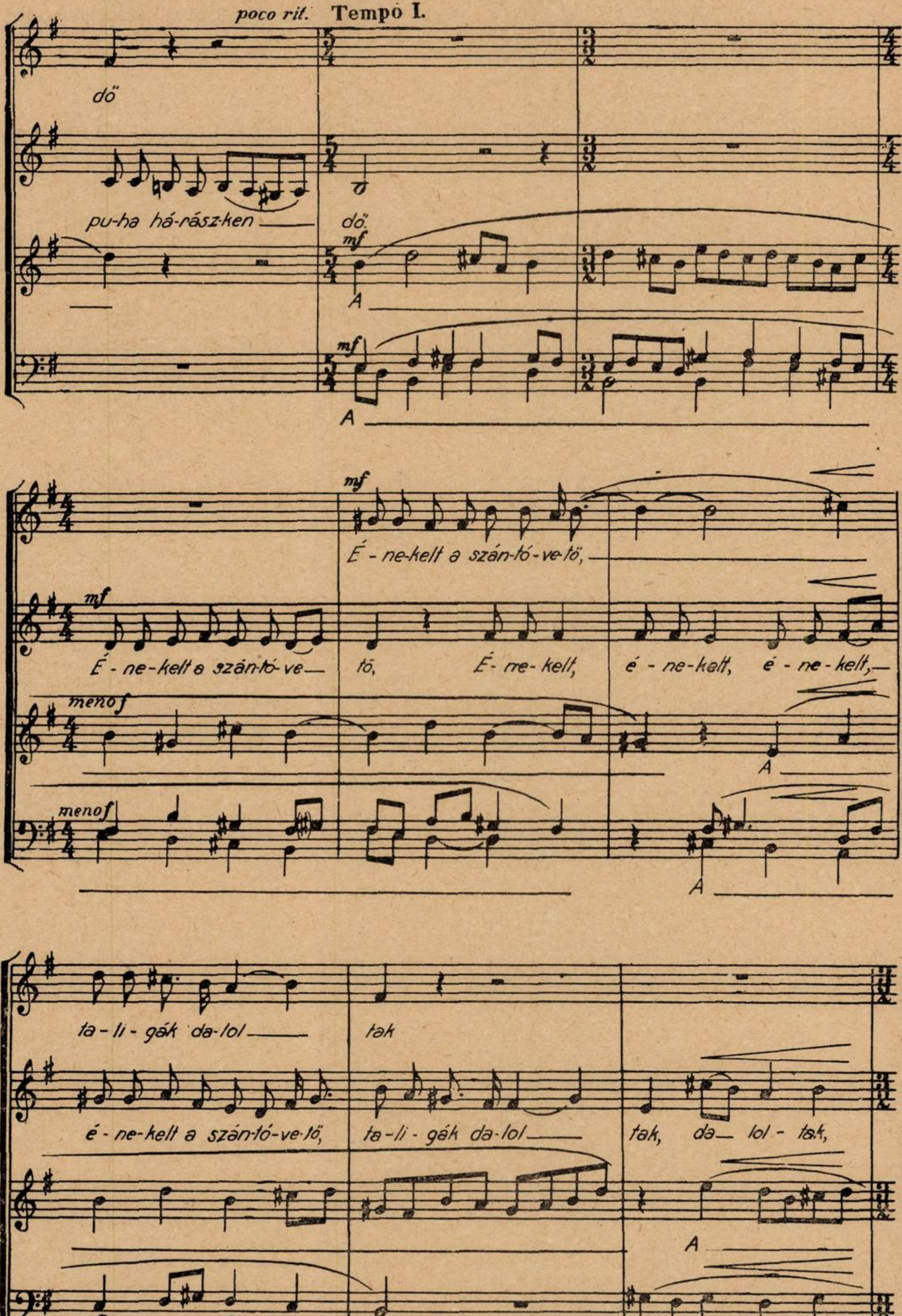
Versuri:
HORVÁTH ISTVÁN
verse

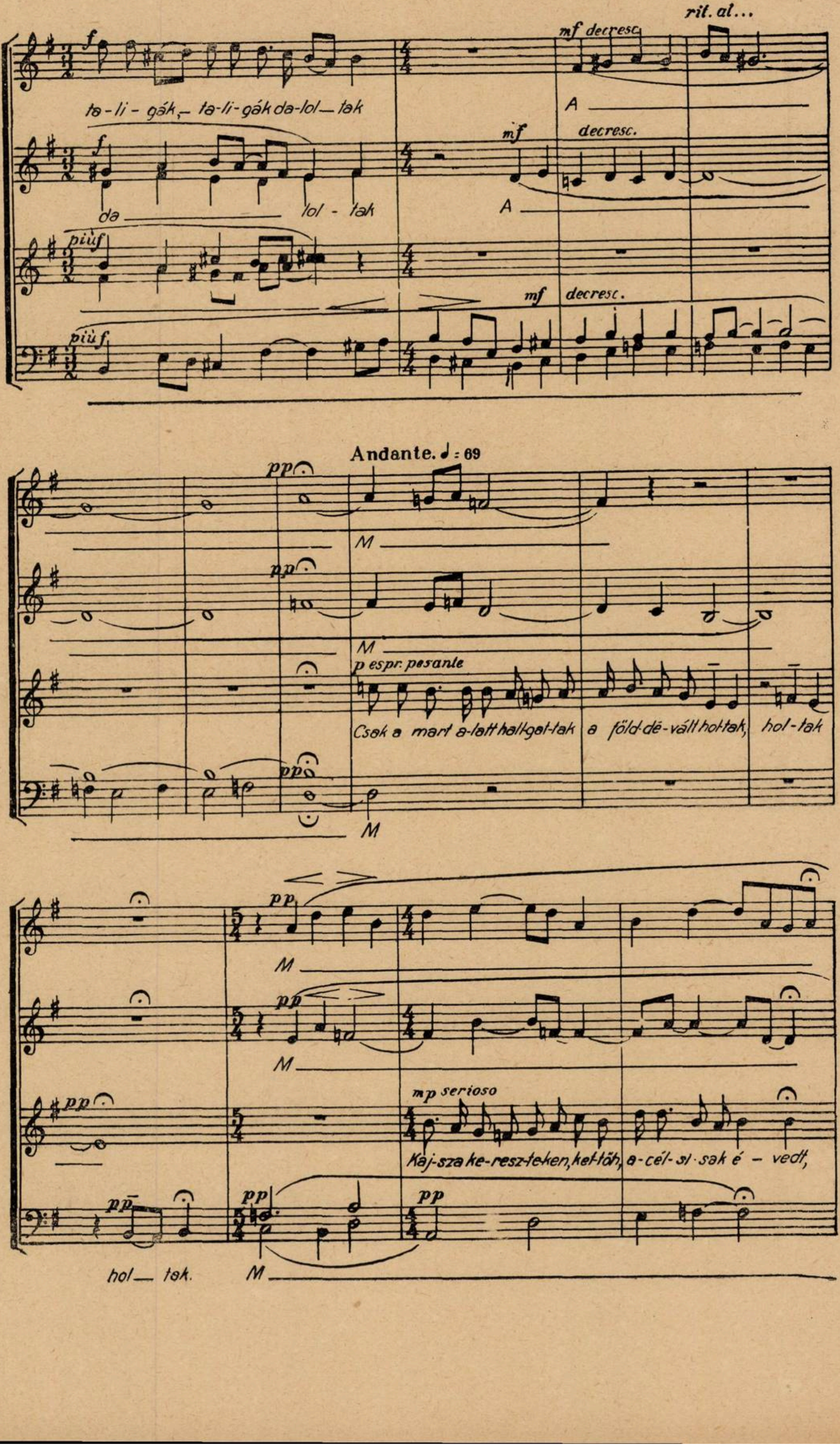
Muzica:
JODÁL GÁBOR.
zeneje

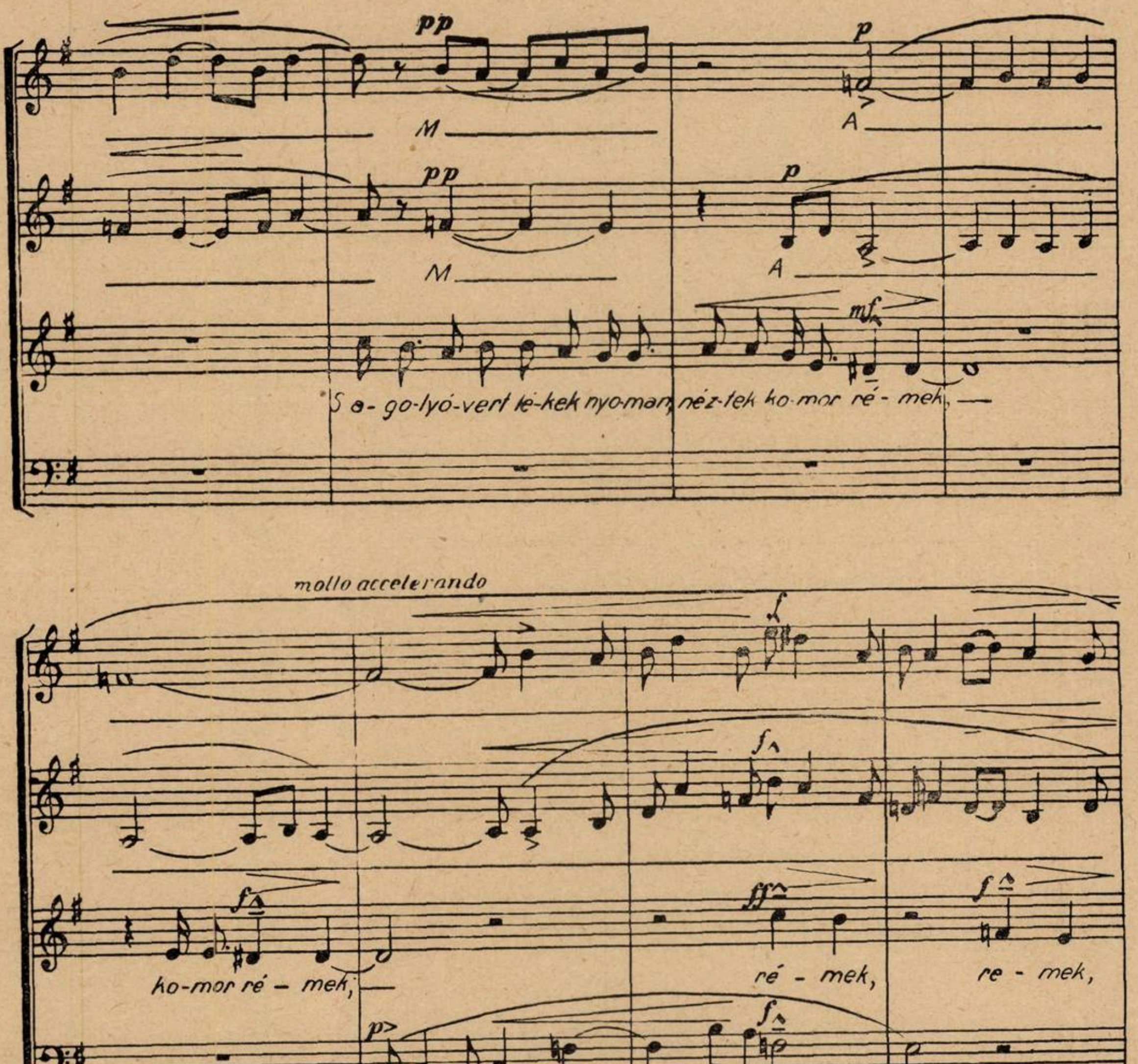
Vivace, con anima ♩= 152

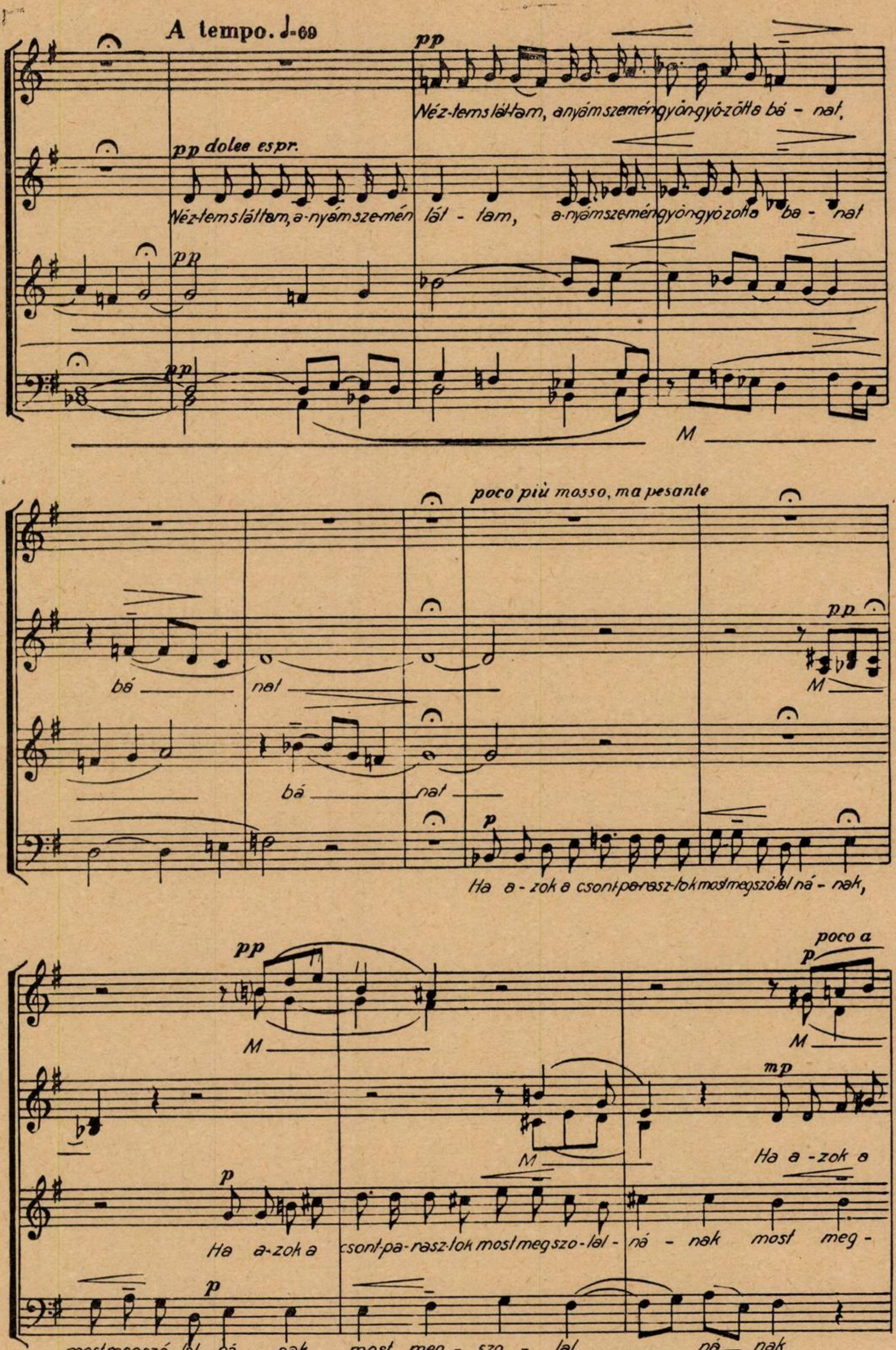

S.
A.
T.
B.
Fel a he— gyen,
Fel a — he — gyen, fel a — he — gyen, fel a he —
Fel a he-gyen Cin-tos fe-lé e-kék cső-röm pől——
Fel a — he — gyen- Fel a he-gyen Cin-tos fe-lé e-kék cső-röm-pől - tek,—
a —— he - gyen, fel a he-gyen— Cin - tos, — Cin-tos fe lé
gyen, a he - gyen fel — a he-gyen, fel a he — gyen_ Cin-tos fe - lé
tek, Á-radt ked-vű - ket do-bál-ták ég fe - lé a föl - dek, —
e - kék cső-röm-pől-tek, Á-radt ked-vű-ket do-bál-ták ég fe-lé a föl — dek,—
e - kék cső-röm-pől-tek, e-kék, e-kék cső-röm-pől-tek, á-radt ked-vű-ket do-bal-lák
e - kék cső-röm-pől-tek, e-kék, e-kék cső-röm-pől-tek, á-radt ked-vű-ket do-bal-lák

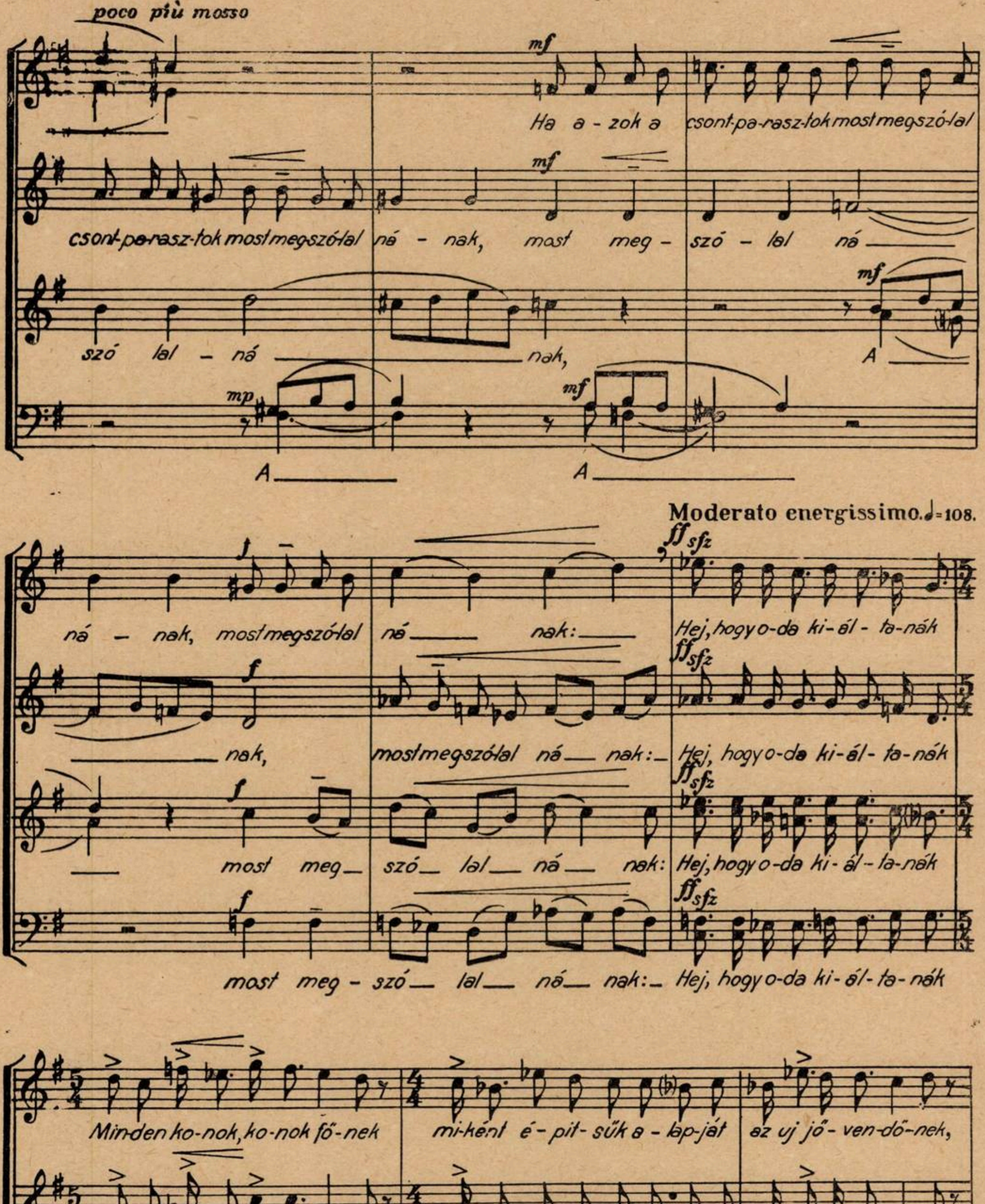

mp
ég fe-lé a föl dek.
mp
ég fe-lé a föl dek.
ég fe-lé a föl dek (a)
mp
A mennybolt úgy dom
ég fe-lé a föl dek (a)
mp
A menny-bolt úgy dom
mp
A mennybolt ugy dom-bo-ro-dott,
mint egy zen-gő, zen gő csen gő,
mp
A menny bolt úgy
dom-bo-ro-dott, mint zen-gő,
bo ro dott;
mint egy zen-gő csen-gő,
bo ro dott;
mint egy zen-gő, zen-gő,
zen-gő, csen-gő, kék bár-sony szá-lá-ból sző-vött pu-ha há-rász-ken-dő, há-rasz ken
zen-gő, csen-gő, csen-gő, kék-bár-sony szá-lá-ból sző-vött pu-ha há-rász, pú-ha há rász-
zen-gő, csen-gő zen gő csen-gő há rász ken dő
zen-gő, csen-gő, csen-gő, zen-go há rász-ken-dő

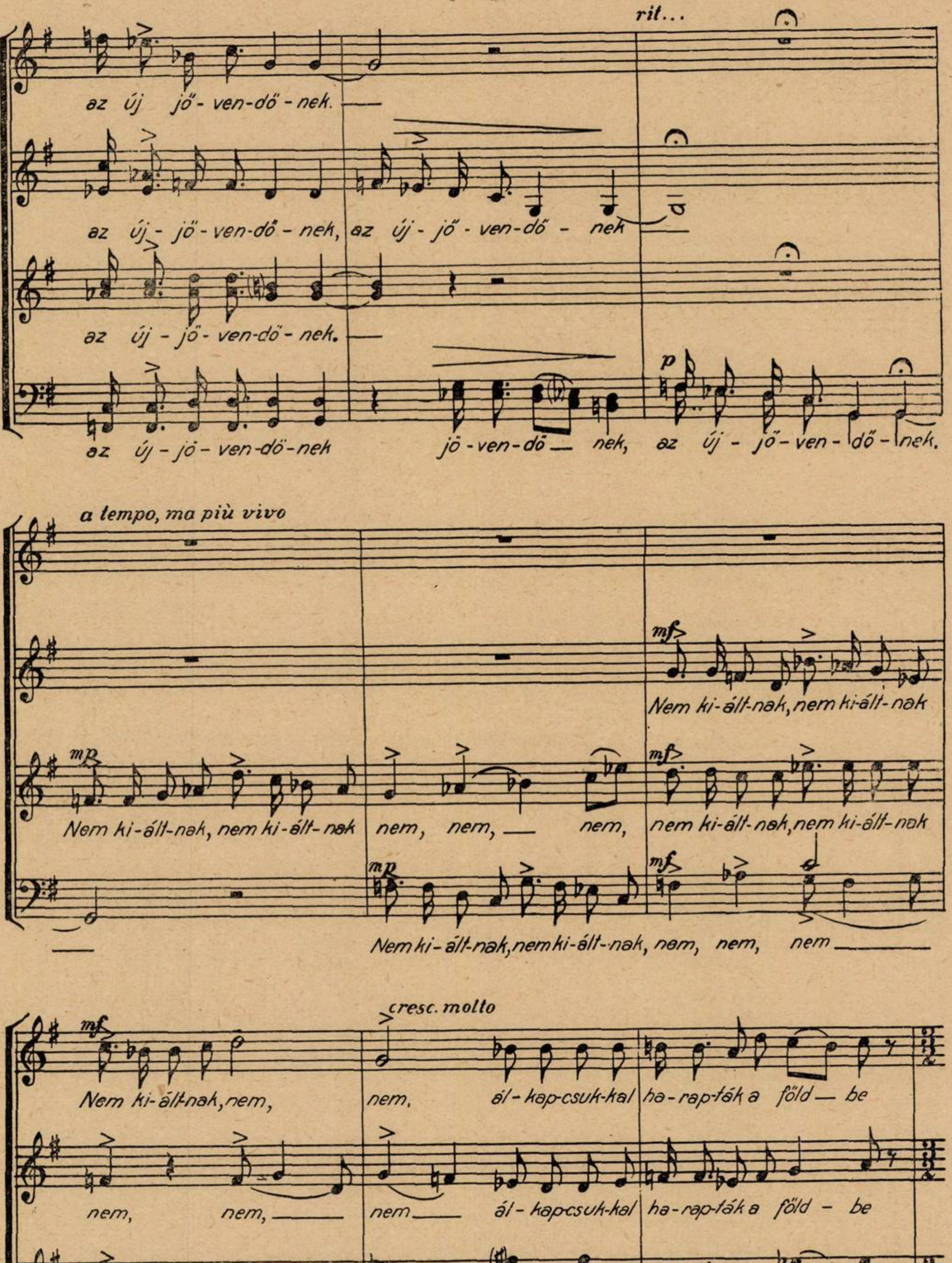

poco rit.
Tempo I.
dő
pu-ha há-rász-ken dő.
mf
A
mf
A
mf
É - ne-kelt a szán-tó-ve-tő,
mf
É - ne-kelt a szán-tó-ve tő, É - ne - kelt, é - ne-kelt, é - ne - kelt,
meno f
A
meno f
A
ta - li - gák da-lol tak
é - ne-kelt a szán-tó-ve-tő, ta - li - gák da-lol tak, da - lol - tak,
A
A

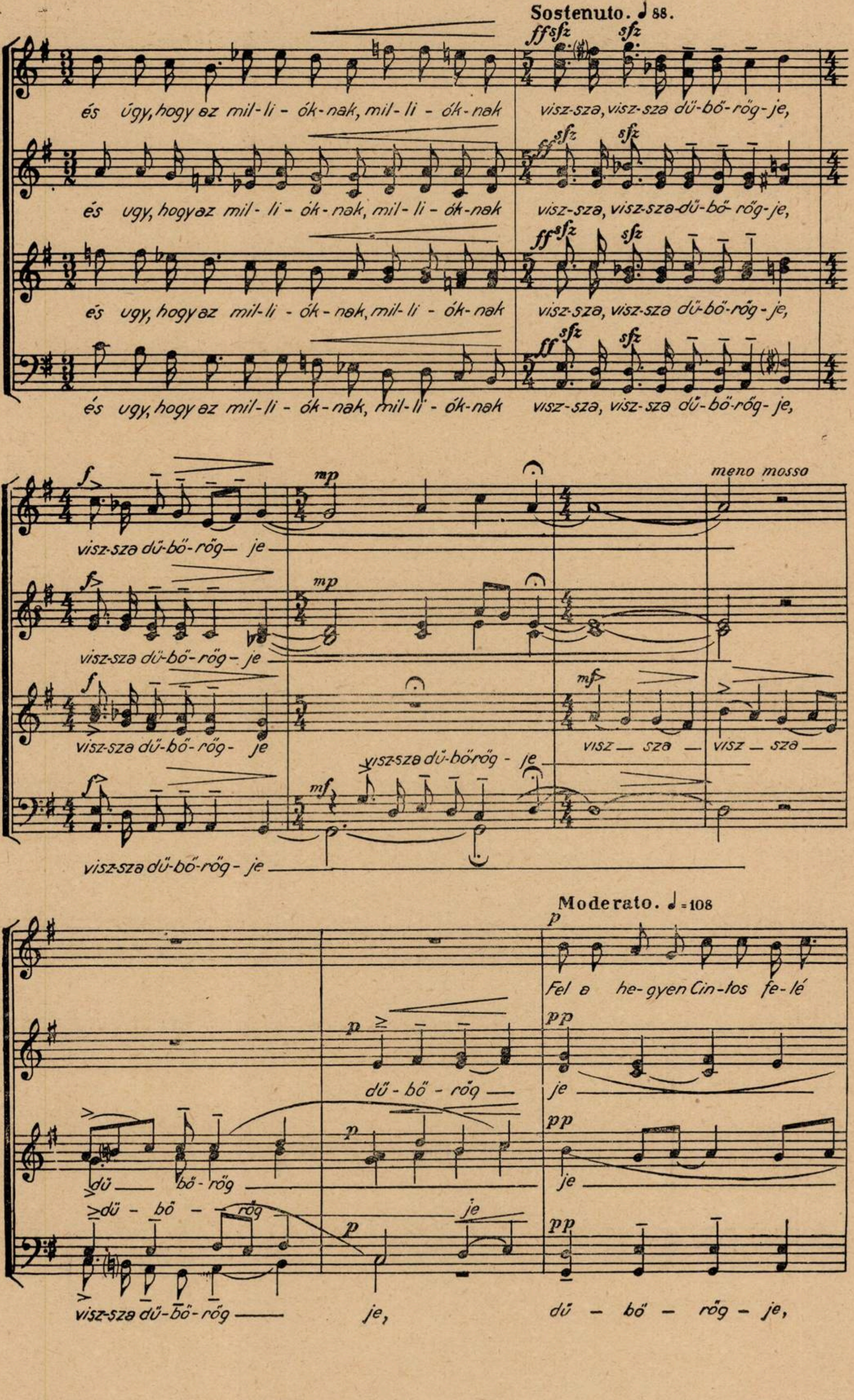

rit. al...
f
mf decresc.
ta-li-gák, ta-li-gák da-lol-tak
A
f
mf
decresc.
da lol - tak
A
più f
mf
decresc.
più f
Andante. ♩= 69
pp
M
pp
M
p espr. pesante
Csak a mart a-latt hallgat-tak a föld-dé-vált hot-tak, hol-tak
pp
M
pp
M
pp
M
pp
pp
M
mp serioso
Kaj-sza ke-resz-te-ken, ket-tők, a-cél-si-sak é - vedt,
pp
pp
pp
hol— tak.
M

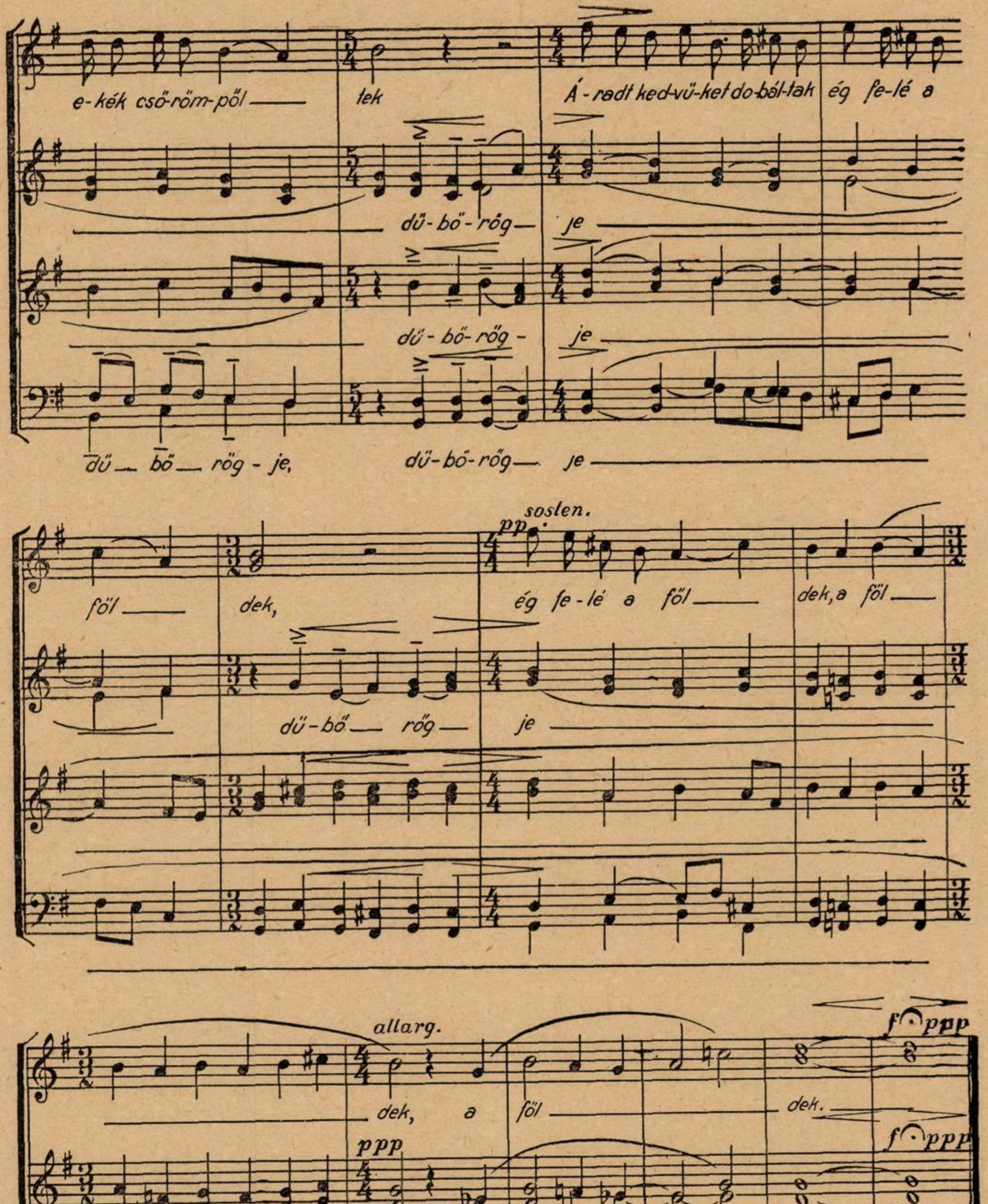

pp
p
M
A
mf
S a-go-lyó-vert lé-kek nyo-man, néz-tek ko-mor ré-mek, —
molto accelerando
f
ff
ko-mor ré-mek, —
ré-mek,
re-mek,
p
A
mp
mf
molto rit.
ré
mek
M


A tempo. 𝅗𝅥=69
pp
Néz-tem s láttam, anyám szemén gyöngyözött a bá - nat,
pp dolce espr.
Néz-tem s láttam, a-nyám sze-mén lát - tam, a-nyám sze-mén gyöngyözött a ba - nat
pp
pp
M
bá nal
bá nat
poco più mosso, ma pesante
p
Ha a - zok a csont-pa-rasz-tok most megszólal ná - nak,
pp
M
pp
M
poco a
p
M
mp
Ha a - zok a
p
Ha a-zok a csont-pa-rasz-tok most meg szo - lal - ná - nak most meg -
p
most megszó - lal - ná nak most meg - szo - lal ná - nak


poco più mosso
Ha a - zok a csont-pa-rasz-tok most megszó-lal
csont-pa-rasz-tok most megszó-lal ná - nak, most meg - szó - lal ná
szó lal - ná nak, A
A A
Moderato energissimo. ♩=108.
ná - nak, most megszó-lal ná nak: Hej, hogy o-da ki-ál - ta-nák
nak, most megszólal ná nak: Hej, hogy o-da ki-ál- ta-nák
most meg szó lal ná nak: Hej, hogy o-da ki - ál - ta-nák
most meg - szó lal ná nak: Hej, hogy o-da ki-ál-ta-nák
Min-den ko-nok, ko-nok fő-nek mi-ként é - pit- sük a - lap-ját az uj jő- ven-dő-nek,
Min-den ko-nok, ko-nok fő - nek mi - ként é - pit-sük a - lap-ját az uj jő- ven-dő-nek,
Min-den ko-nok, ko-nok fő - nek mi-ként é-pit- sük a - lap-ját az uj jő - ven-dő-nek,
min-den ko-nok, ko-nok fő-nek mi-ként é - pit-sük a-lap-ját az uj jő-ven-dő-nek


rit...
az új jö - ven-dő - nek. —
az új - jö - ven-dő - nek, az új - jő - ven-dő - nek
az új - jö - ven-dö - nek. —
az új - jö - ven -dö - nek jö - ven - dő — nek, az új - jő - ven - dő - nek.
a tempo, ma più vivo
mp
Nem ki - ált - nak, nem ki - ált - nak nem, nem, — nem,
mf
Nem ki - ált - nak, nem ki - ált - nak
nem ki - ált - nak, nem ki - ált - nak
Nem ki - ált - nak, nem ki - ált - nak, nem, nem, nem —
cresc. molto
Nem ki - ált - nak, nem, nem, ál - kap - csuk - kal ha - rap - ták a föld — be
nem, nem, — nem — ál - kap - csuk - kal ha - rap - ták a föld - be
nem, ál - kap - csuk - kal ha - rap - ták a föld - be, ha - rap - ták a föld — be
nem, ál - kap - csuk - kal ha - rap - ták a föld - be, ha - rap - ták a föld - be

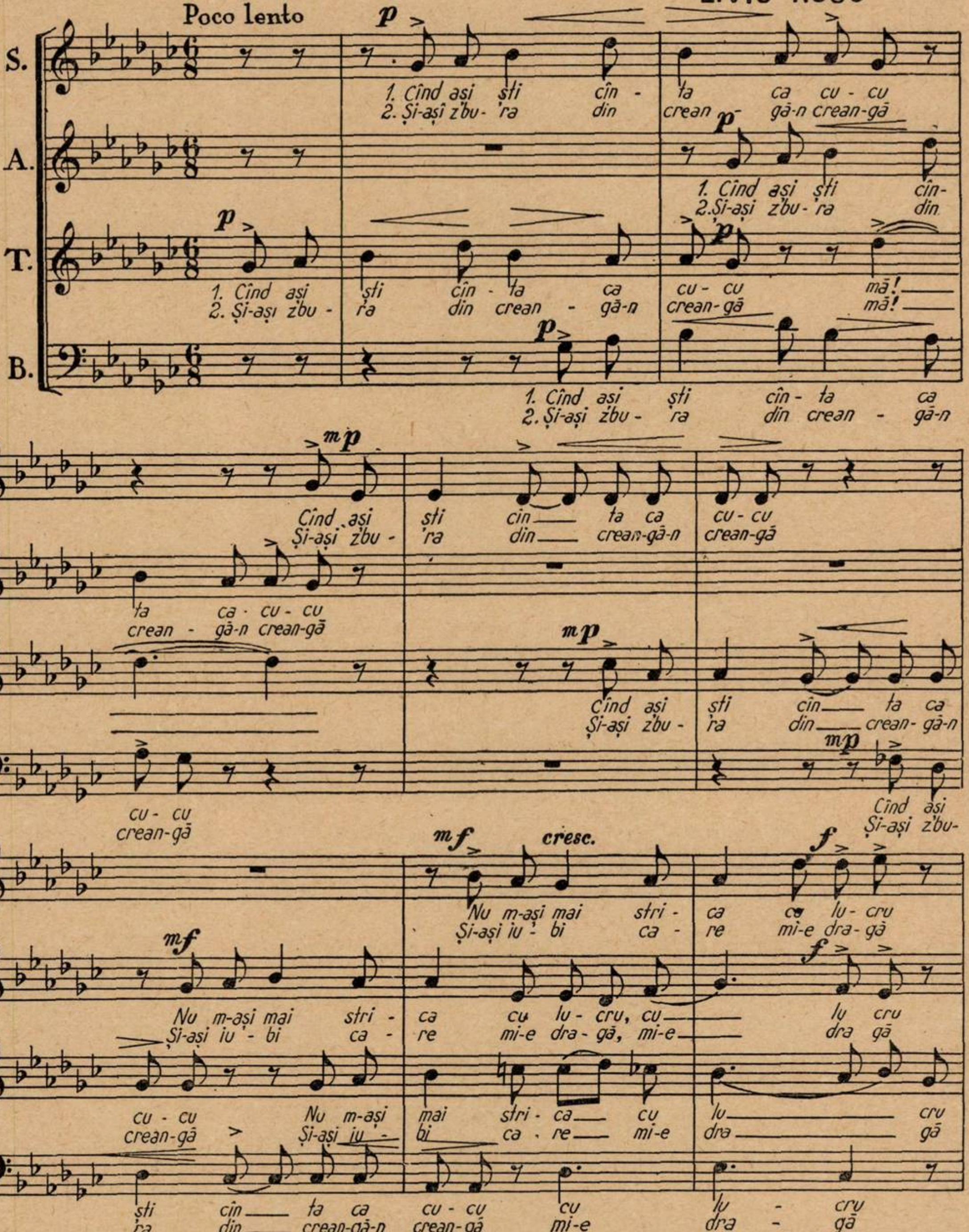

Sostenuto. ♩ 88.
ff sfz sfz
és úgy, hogy az mil-li-ók-nak, mil-li-ók-nak visz-sza, visz-sza dü-bö-rög-je,
és ugy, hogy az mil-li-ók-nak, mil-li-ók-nak visz-sza, visz-sza-dü-bö-rög-je,
és ugy, hogy az mil-li-ók-nak, mil-li-ók-nak visz-sza, visz-sza dü-bö-rög-je,
és ugy, hogy az mil-li-ók-nak, mil-li-ók-nak visz-sza, visz-sza dü-bö-rög-je,
f mp meno mosso
visz-sza dü-bö-rög— je
visz-sza dü-bö-rög-je
visz-sza dü-bö-rög-je
mf
visz — sza — visz — sza
visz-sza dü-bö-rög-je
visz-sza dü-bö-rög-je
Moderato. ♩=108
p
Fel a he-gyen Cin-tos fe-lé
p pp
dü-bö-rög — je
dü — bö-rög
je
dü — bö — rög
je
visz-sza dü-bö-rög — je, dü — bö — rög — je,


e-kék csö-röm-pöl — tek Á-radt ked-vü-ket do-bál-tak ég fe-lé a
dü-bö-rög — je
dü-bö-rög - je
dü — bö — rög - je, dü-bö-rög — je
sosten.
pp
föl — dek, ég fe-lé a föl — dek, a föl —
dü-bö — rög — je
allarg.
dek, a föl — dek.
ppp
a föl — dek.
a — föl — dek.
f ppp

CINCI CÎNTECE DE DRAGOSTE
(UNDE SE ADUCE VORBA DESPRE CUC)

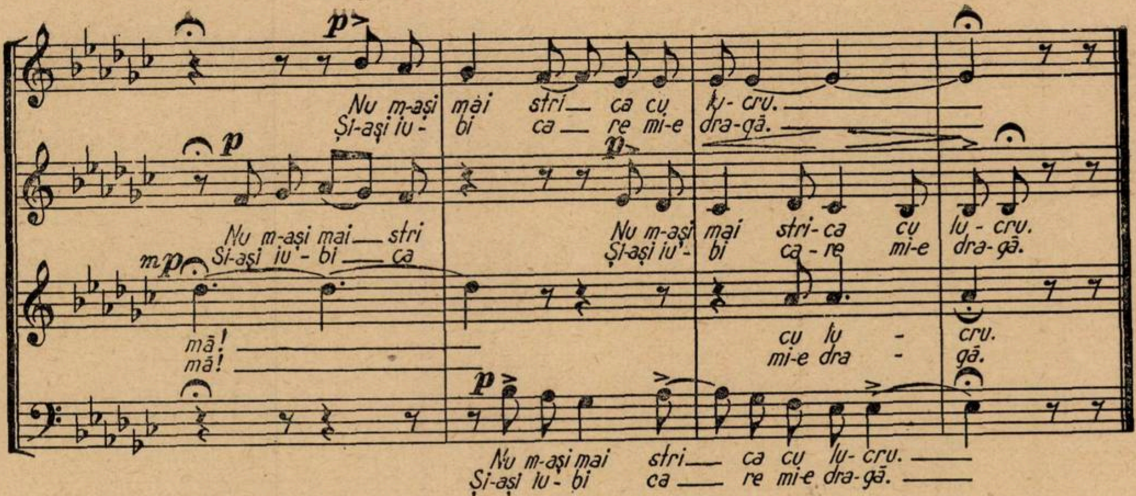
CÎND AȘI ȘTI CÎNTA

LIVIU RUSU

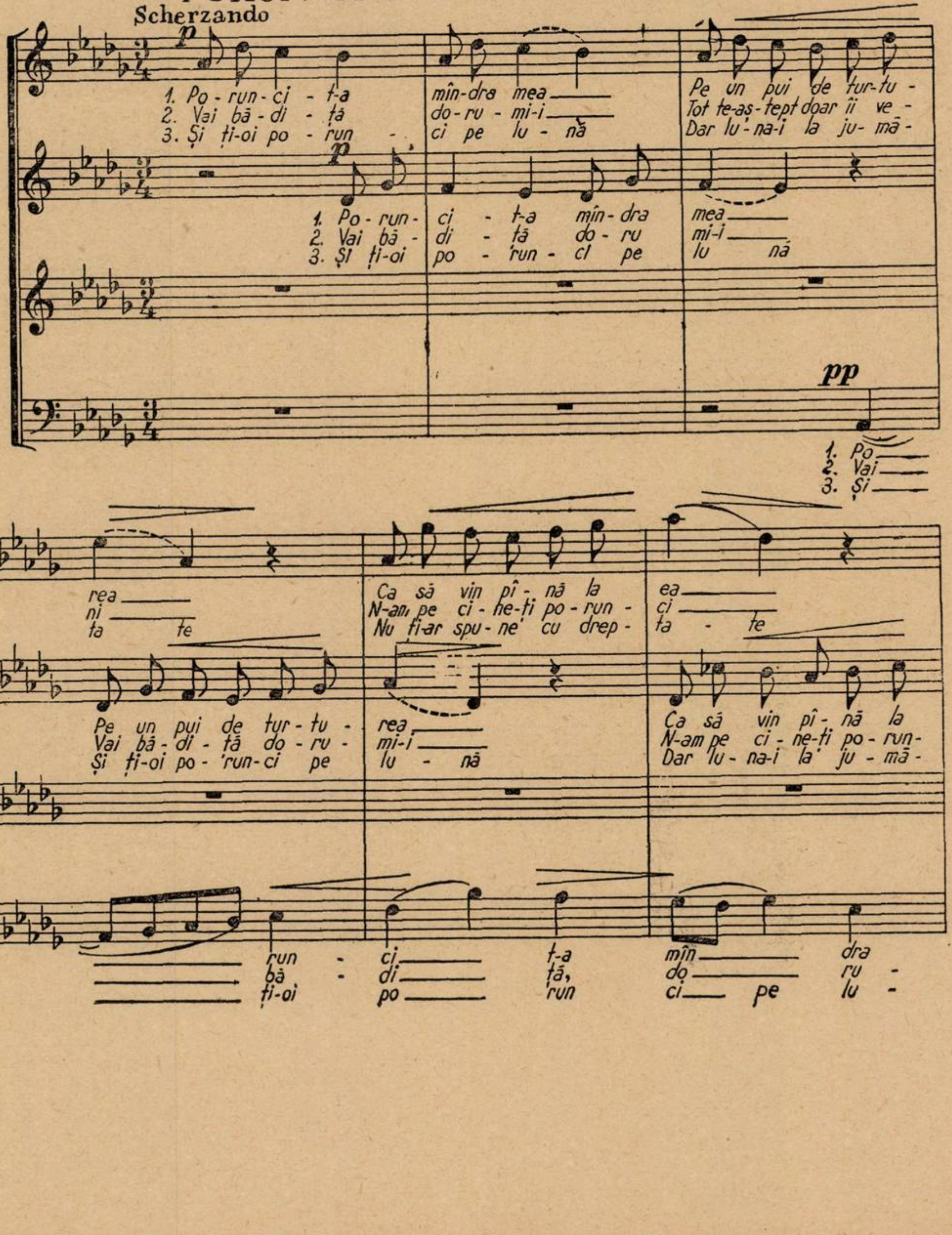

Poco lento
S.
A.
T.
B.
p
mp
mf
cresc.
f
1. Cînd ași ști cîn - ta ca cu - cu
2. Și-ași zbu - ra din crean - gă-n crean-gă
mă!
Cînd ași ști cin - ta ca cu - cu
Și-ași zbu - ra din crean-gă-n crean-gă
Nu m-ași mai stri - ca cu lu - cru
Și-ași iu - bi ca - re mi-e dra - gă
ca cu lu - cru, cu lu cru
re mi-e dra - gă, mi-e dra gă
mai stri - ca cu lu cru
bi ca - re mi-e dra gă
ști cin ta ca cu - cu cu lu - cru
ra din crean-gă-n crean-gă mi-e dra - gă

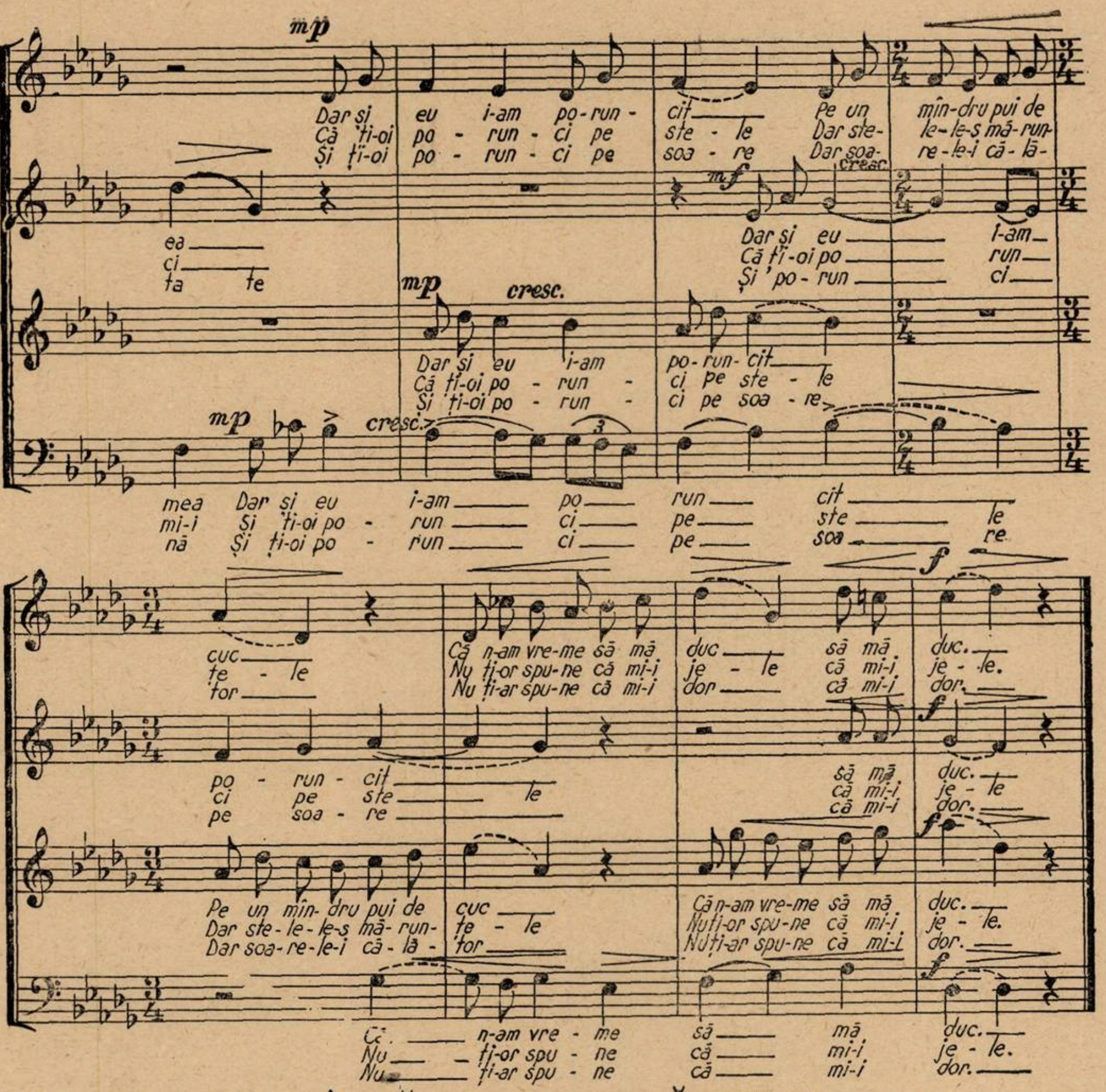
---

*) Motivele acestei suite corale sînt luate din culegerea lui Alexandru Voevidca, publicată în „Rumänische Volkslieder aus der Bukowina" de Mathias Friedwagner, Frankfurt am Main 1940.

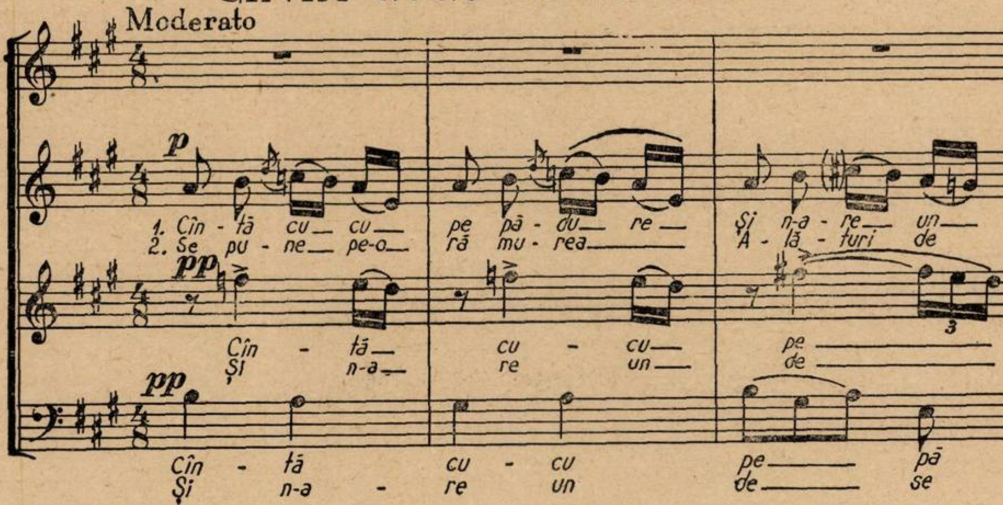

p
Nu m-ași mai stri — ca cu lu - cru.
Și-ași iu - bi ca — re mi-e dra-gă.
p
Nu m-ași mai — stri
Și-ași iu - bi — ca
Nu m-ași mai stri-ca cu lu - cru.
Și-ași iu - bi ca - re mi-e dra-gă.
mp
mă!
mă!
cu lu - cru.
mi-e dra - gă.
p
Nu m-ași mai stri — ca cu lu-cru.
Și-ași iu - bi ca — re mi-e dra-gă.

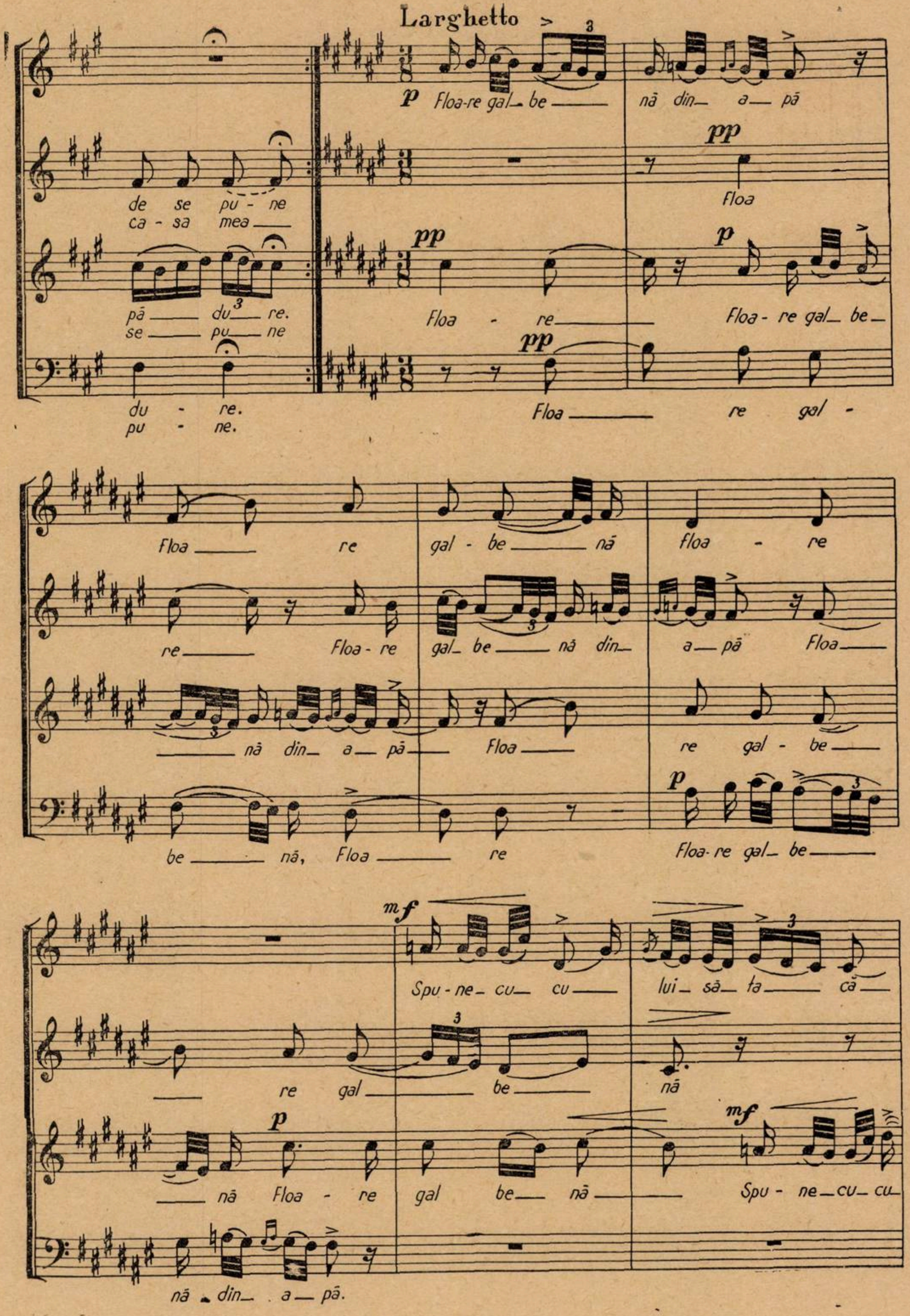
PORUNCIT-A MÎNDRA MEA

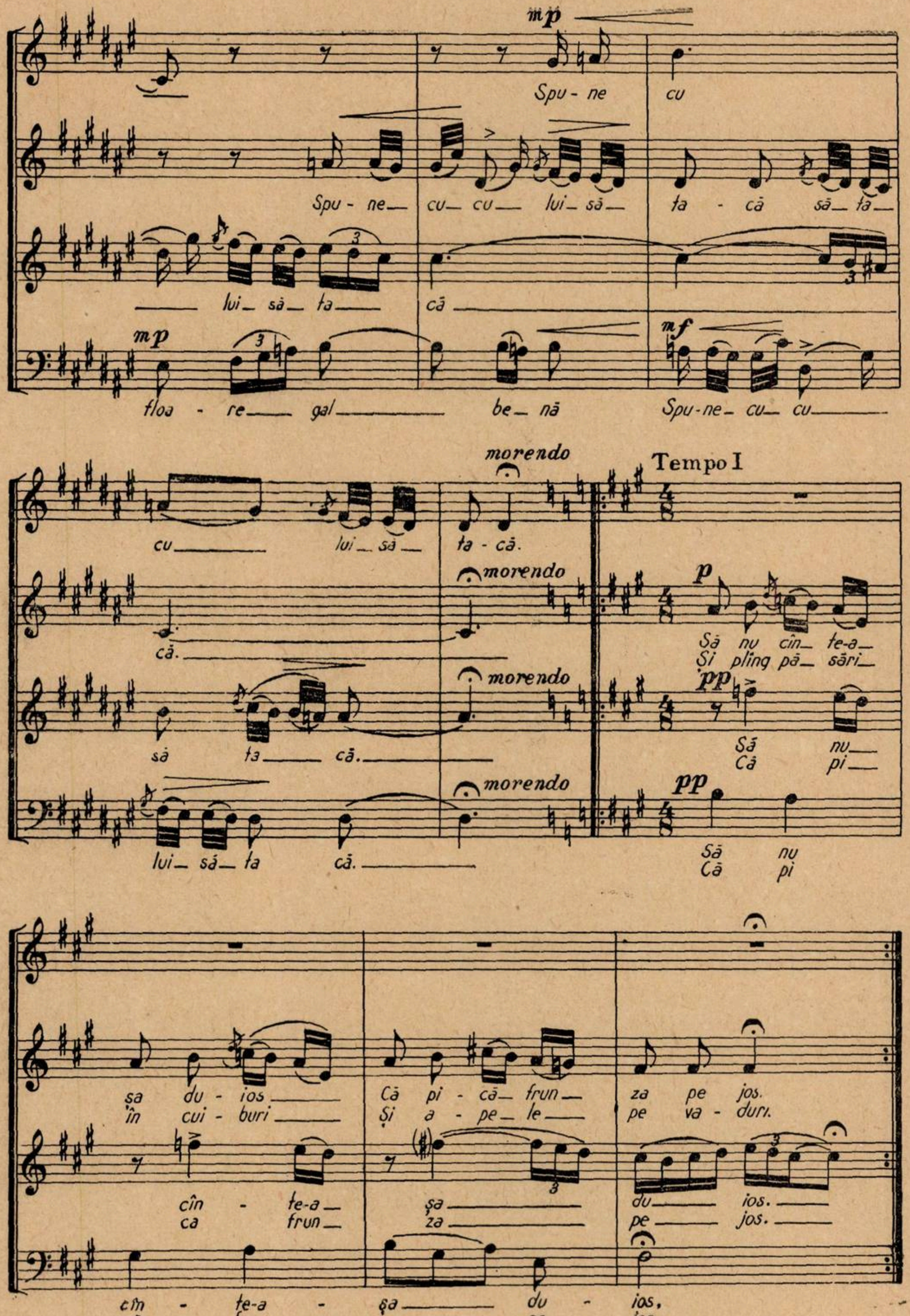

Scherzando
p
1. Po - run - ci - t-a mîn-dra mea — Pe un pui de tur-tu - rea —
2. Vai bă - di - ță do - ru - mi-i — Tot te-aș-tept doar îi ve - ni —
3. Și ți-oi po - run - ci pe lu - nă Dar lu-na-i la ju - mă - ta - te
p
1. Po - run - ci - t-a mîn-dra mea —
2. Vai bă - di - ță do - ru mi-i —
3. Și ți-oi po - run - ci pe lu nă
Pe un pui de tur - tu - rea —
Vai bă - di - tă do - ru - mi-i
Și ți-oi po - run-ci pe lu - nă
Ca să vin pî - nă la ea —
N-am pe ci - ne-ți po - run - ci
Nu ți-ar spu - ne' cu drep - ta - te
Ca să vin pî - nă la
N-am pe ci - ne-ți po - run-
Dar lu - na-i la ju - mă -
pp
1. Po — run - ci — t-a mîn — dra
2. Vai — bă - di — tă, do — ru -
3. Și — ți-oi po — run ci — pe lu -


mp
cresc.
mf
f
Dar şi eu i-am po-run- cit pe un mîn-dru pui de cuc Că n-am vre-me să mă duc să mă duc.
Că ţi-oi po - run - ci pe ste - le Dar ste-le-le-s mă-run- te - le Nu ţi-or spu-ne că mi-i je - le că mi-i je - le.
Şi ţi-oi po - run - ci pe soa - re Dar soa-re-le-i că-lă- tor Nu ţi-ar spu-ne că mi-i dor că mi-i dor.
ea ci ta te
Dar şi eu i-am po - run - cit să mă duc.
Că ţi-oi po run ci pe ste le că mi-i je - le
Şi 'po-run ci pe soa - re că mi-i dor.
Dar şi eu i-am po-run-cit Pe un mîn-dru pui de cuc Că n-am vre-me să mă duc.
Că ţi-oi po - run - ci pe ste - le Dar ste-le-le-s mă-run- te - le Nuţi-or spu-ne că mi-i je - le.
Şi ţi-oi po - run - ci pe soa - re Dar soa-re-le-i că-lă - tor Nuţi-ar spu-ne că mi-i dor.
mea Dar şi eu i-am po run cit Că n-am vre - me să mă duc.
mi-i Şi ţi-oi po - run ci pe ste le Nu ţi-or spu - ne că mi-i je - le.
nă Şi ţi-oi po - run ci pe soa re Nu ţi-ar spu - ne că mi-i dor.

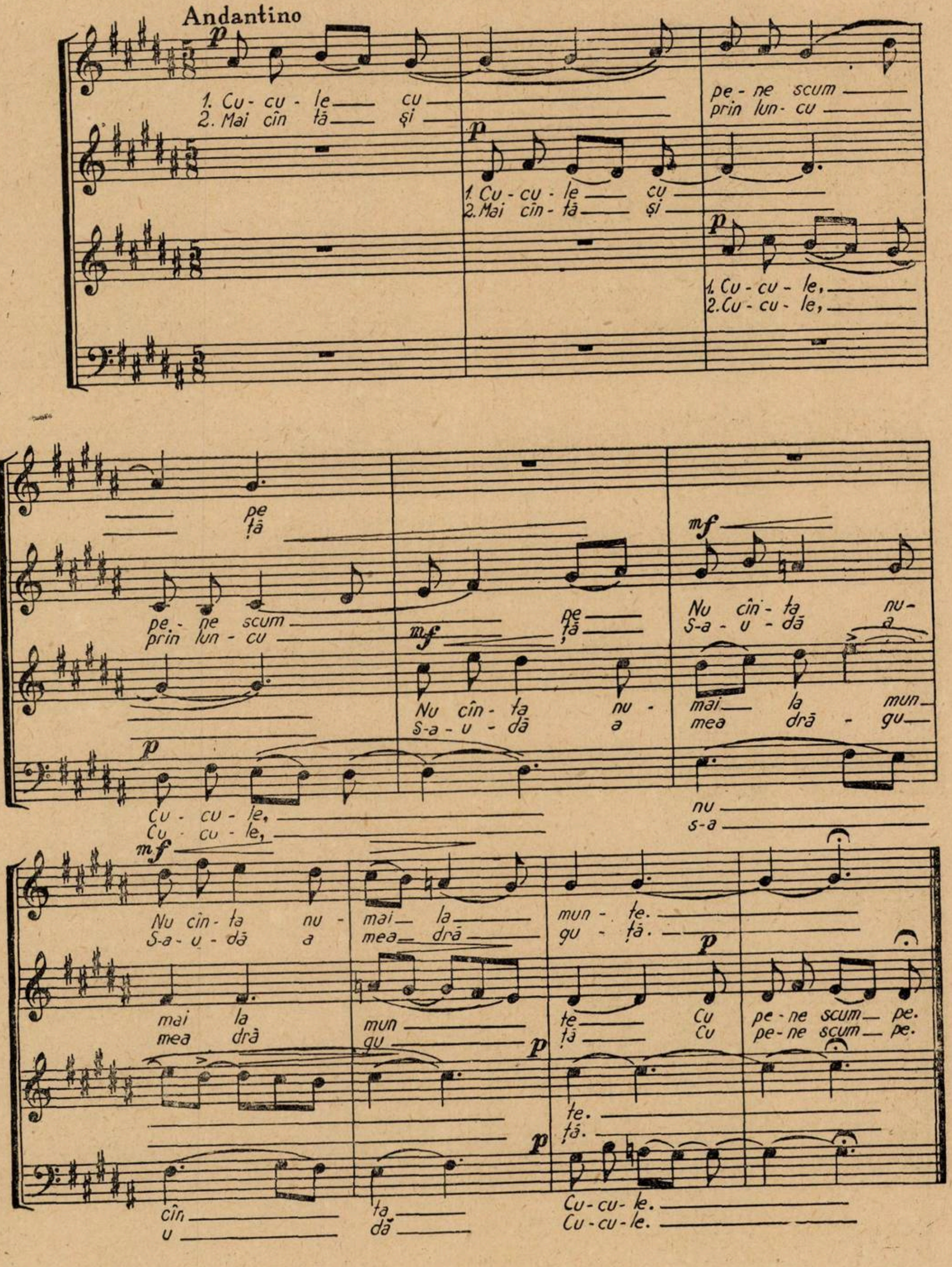
CÎNTĂ CUCU PE PĂDURE


Moderato
p
pp
1. Cîn - tă cu - cu pe pă - du - re Şi n-a - re un
2. Se pu - ne pe-o ră mu - rea A - lă - turi de
Cîn - tă cu - cu pe
Şi n-a - re un de
3
Cîn - tă cu - cu pe pă
Şi n-a - re un de se

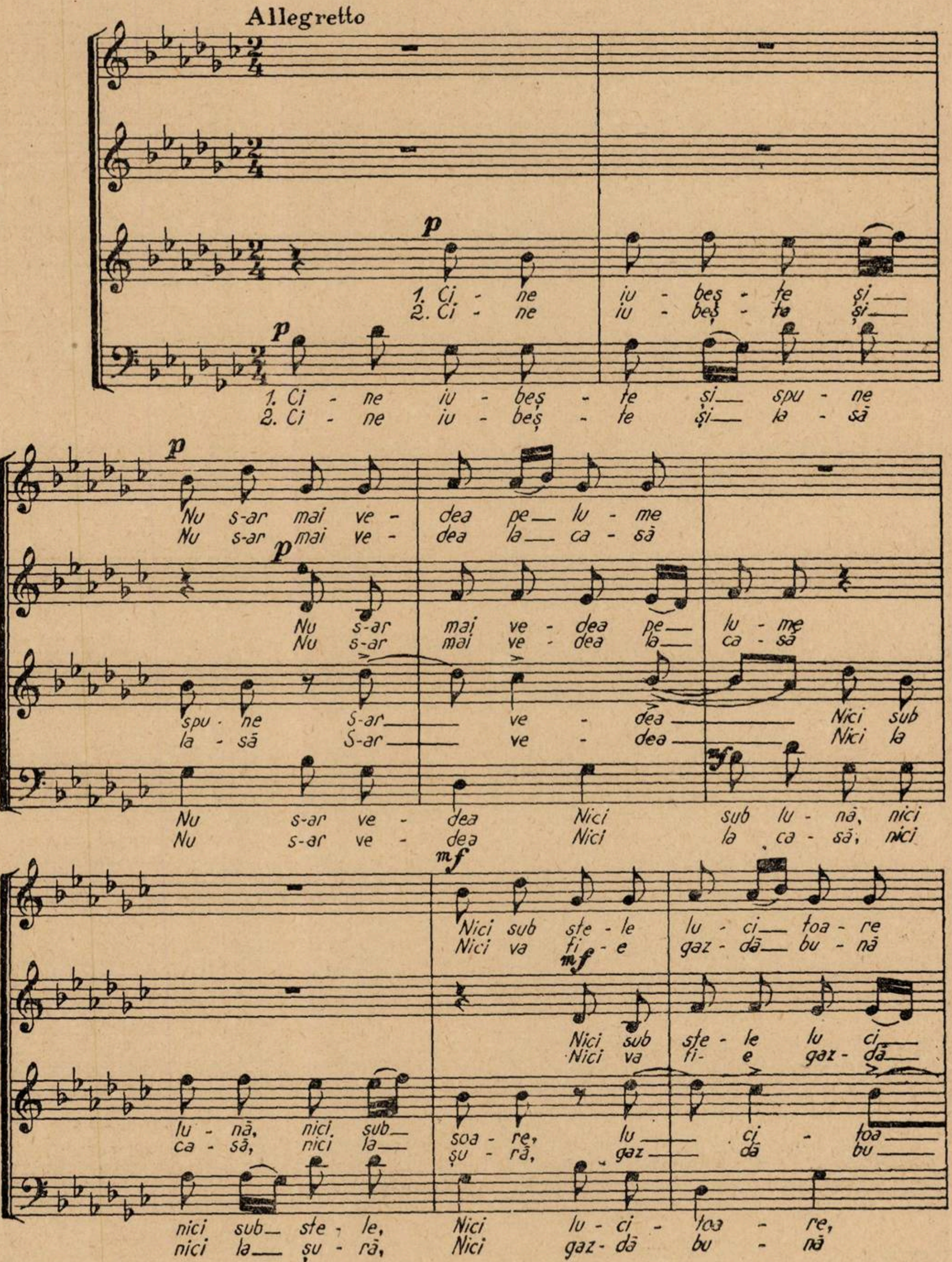

Larghetto
p
Floa-re gal_ be___
nă din_ a_ pă
de se pu - ne
ca - sa mea___
pp
Floa
pă___ du_ re.
se___ pu_ ne
pp
Floa - re___
p
Floa - re gal_ be_
du - re.
pu - ne.
pp
Floa___ re gal -
Floa___ re
gal - be___ nă
floa - re
re___ Floa - re
gal_ be___ nă din_
a_ pă Floa___
___ nă din_ a_ pă_
Floa___
re gal - be___
p
be___ nă, Floa___ re
Floa - re gal_ be___
mf
Spu - ne_ cu_ cu___
lui_ să_ ta___ că_
___ re gal___ be___
nă
p
___ nă Floa - re
gal be_ nă___
mf
Spu - ne_ cu_ cu_
nă din_ a_ pă.

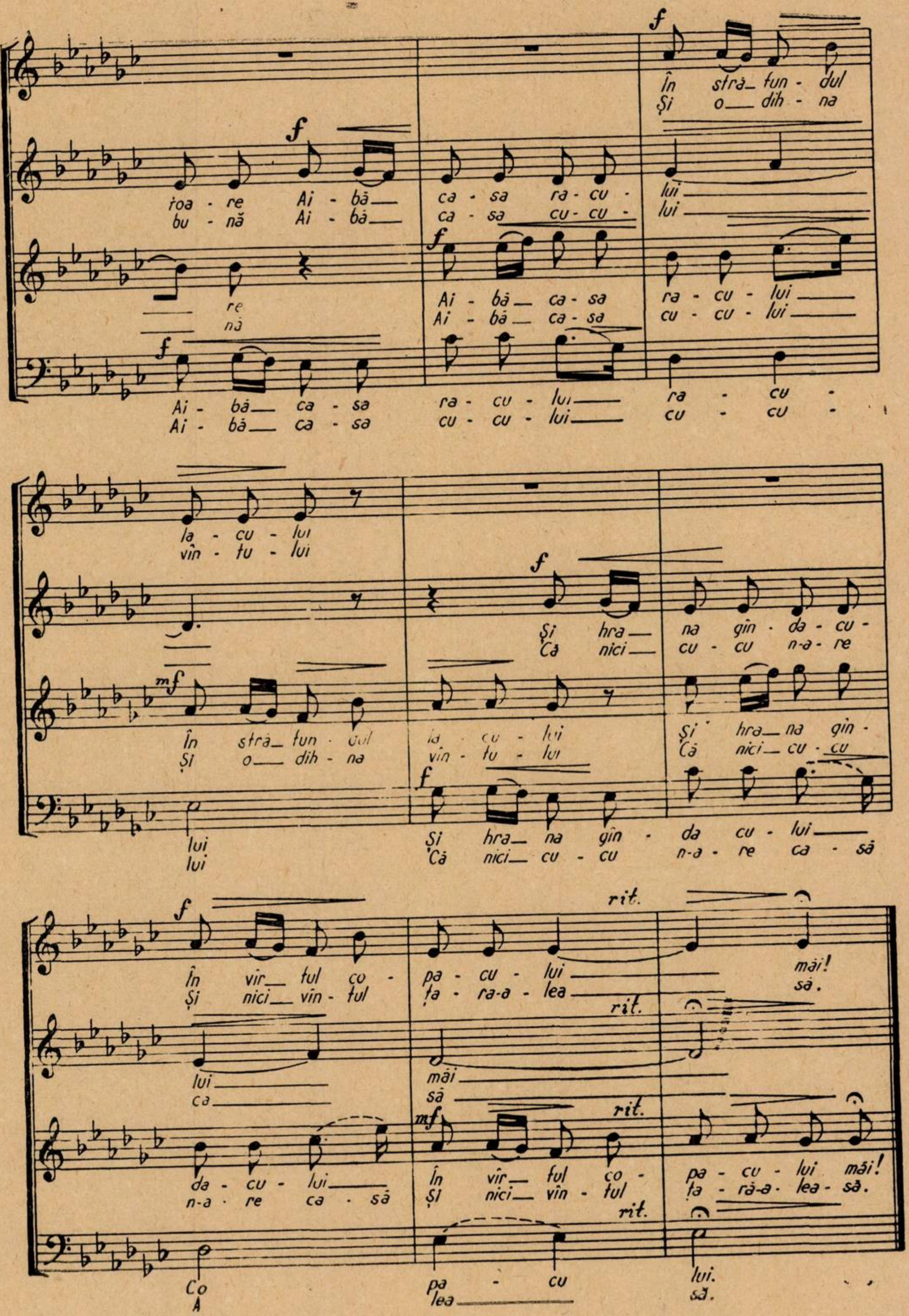

mp
Spu - ne cu
Spu - ne — cu — cu — lui - să — ta - că să — ta —
lui — să — ta — că
mp
floa - re — gal — be — nă
mf
Spu - ne - cu — cu —
morendo
Tempo I
cu — lui — să — ta - că.
că.
p
Să nu cîn — te-a —
Și plîng pă — sări —
pp
Să nu —
Că pi —
să ta — că.
pp
lui - să — ta că.
Să nu
Că pi
șa du - ios —
în cui - buri —
Că pi - că — frun —
Și a - pe — le —
za pe jos.
pe va - duri.
cîn - te-a — șa — du — ios. —
ca frun — za — pe — jos. —
cîn - te-a - șa — du - ios,
că frun - za — pe jos.

CUCULE CU PENE SCUMPE


Andantino
p
1. Cu - cu - le cu pe - ne scum pe ță
2. Mai cîn - tă și prin lun - cu
1. Cu - cu - le cu pe - ne scum pe
2. Mai cîn - tă și prin lun - cu ță
1. Cu - cu - le,
2. Cu - cu - le,
Cu - cu - le, nu cîn ta
Cu - cu - le, s-a u dă
mf
Nu cîn - ta nu - mai la mun - te.
S-a - u - dă a mea dră - gu - ță.
Nu cîn - ta nu mai la mun
S-a - u - dă a mea dră - gu
Nu cîn - ta nu - mai la mun - te.
S-a - u - dă a mea dră - gu - ță.
mai la mun te Cu pe - ne scum - pe.
mea drà gu ță Cu pe - ne scum - pe.
te.
ță.
Cu - cu - le.
Cu - cu - le.

CINE IUBEȘTE ȘI SPUNE

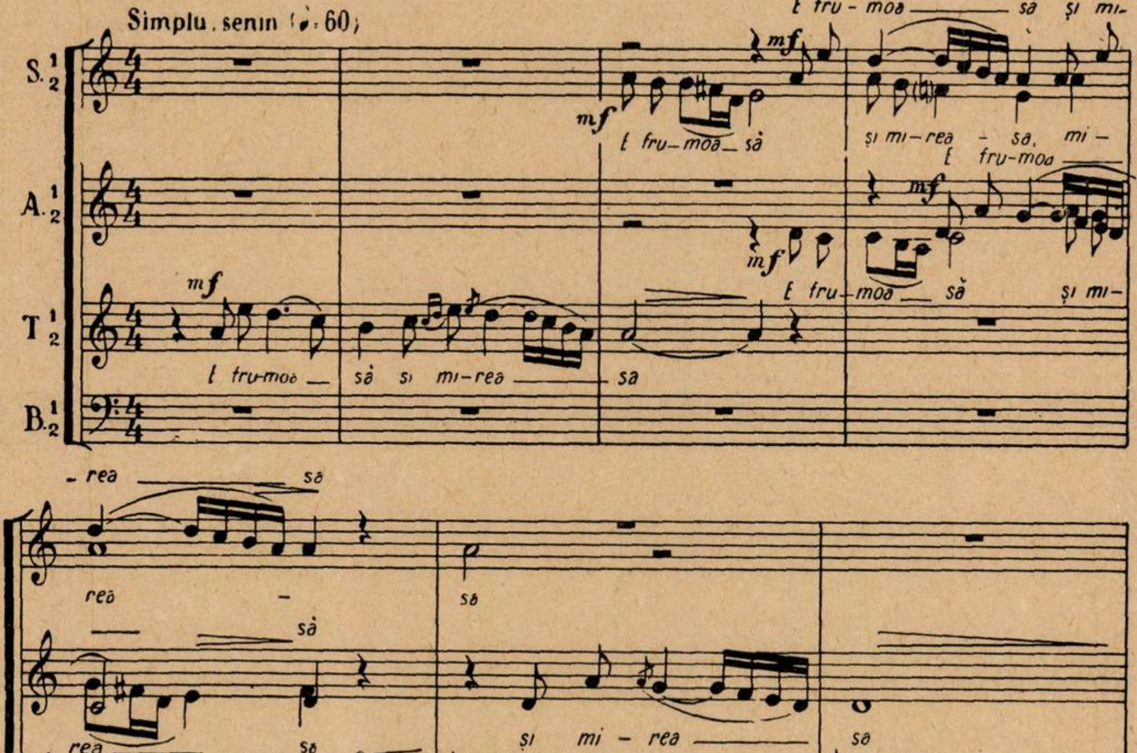

Allegretto
p
1. Ci - ne iu - beș - te și
2. Ci - ne iu - beș - te și
p
1. Ci - ne iu - beș - te și spu - ne
2. Ci - ne iu - beș - te și la - să
p
Nu s-ar mai ve - dea pe lu - me
Nu s-ar mai ve - dea la ca - să
p
Nu s-ar mai ve - dea pe lu - me
Nu s-ar mai ve - dea la ca - să
spu - ne S-ar ve - dea Nici sub
la - să S-ar ve - dea Nici la
mf
Nu s-ar ve - dea Nici sub lu - nă, nici
Nu s-ar ve - dea Nici la ca - să, nici
mf
Nici sub ste - le lu - ci toa - re
Nici va fi - e gaz - dă bu - nă
mf
Nici sub ste - le lu ci
Nici va fi - e gaz - dă
lu - nă, nici sub soa - re, lu ci - toa
ca - să, nici la șu - ră, gaz dă bu
nici sub ste - le, Nici lu - ci - toa - re,
nici la șu - ră, Nici gaz - dă bu - nă

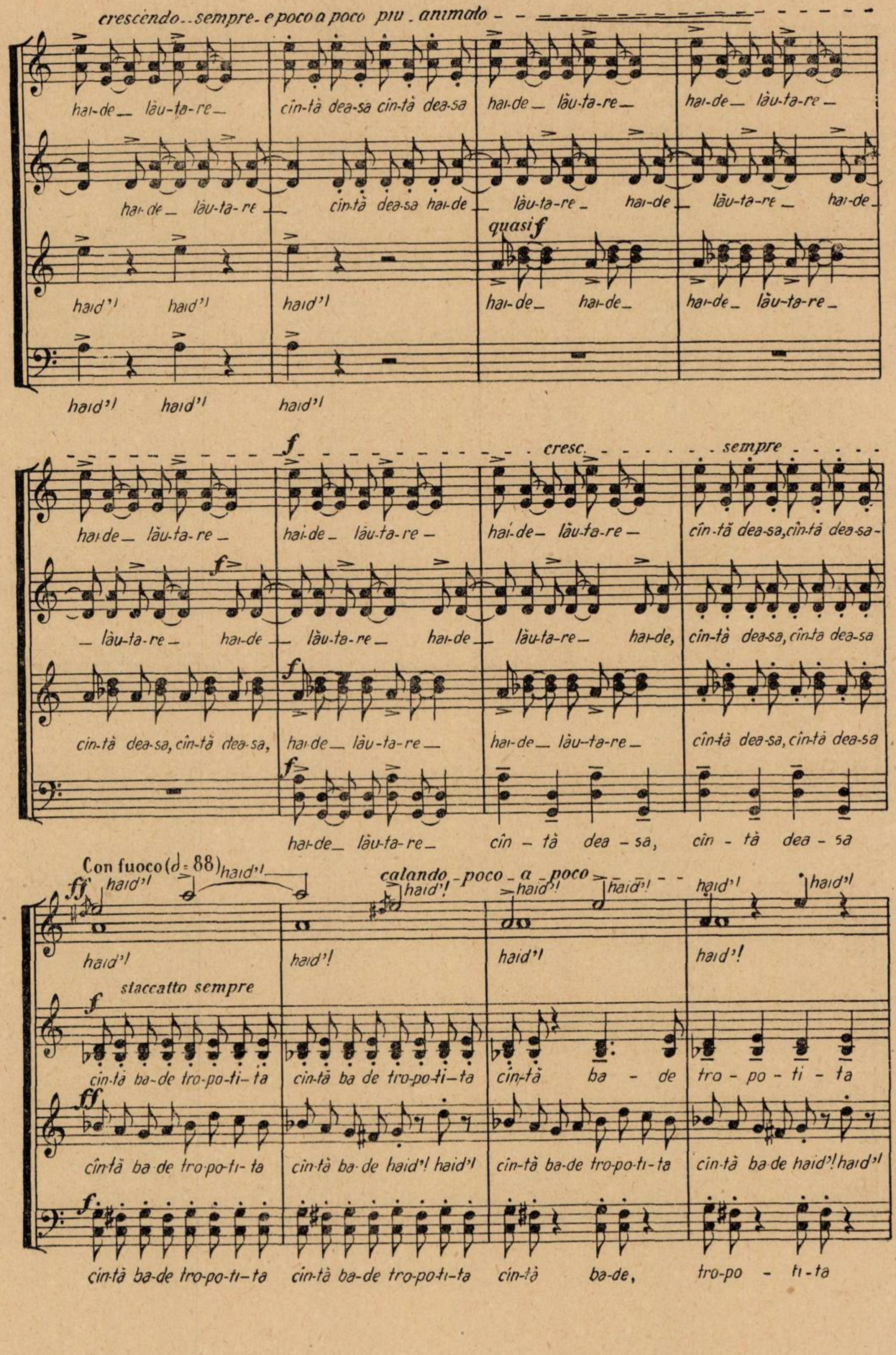

f
În stră_ fun - dul
Și o_ dih - na
toa - re Ai - bă_ ca - sa ra - cu - lui
bu - nă Ai - bă_ ca - sa cu - cu - lui
re
nă
Ai - bă_ ca - sa ra - cu - lui
Ai - bă_ ca - sa cu - cu - lui
Ai - bă_ ca - sa ra - cu - lui_ ra - cu -
Ai - bă_ ca - sa cu - cu - lui_ cu - cu -
la - cu - lui
vîn - tu - lui
Și hra_ na gîn - da - cu -
Că nici_ cu - cu n-a - re
mf
În stră_ fun - dul la - cu - lui Și hra_ na gîn -
Și o_ dih - na vîn - tu - lui Că nici_ cu - cu
lui Și hra_ na gîn - da cu - lui
lui Că nici_ cu - cu n-a - re ca - să
rit.
În vîr_ ful co - pa - cu - lui mă!
Și nici_ vîn - tul ța - ra-a - lea să.
lui mă
ca să
da - cu - lui În vîr_ ful co - pa - cu - lui mă!
n-a - re ca - să Și nici_ vîn - tul ța - ră-a - lea - să.
Co pa - cu lui.
A lea să.

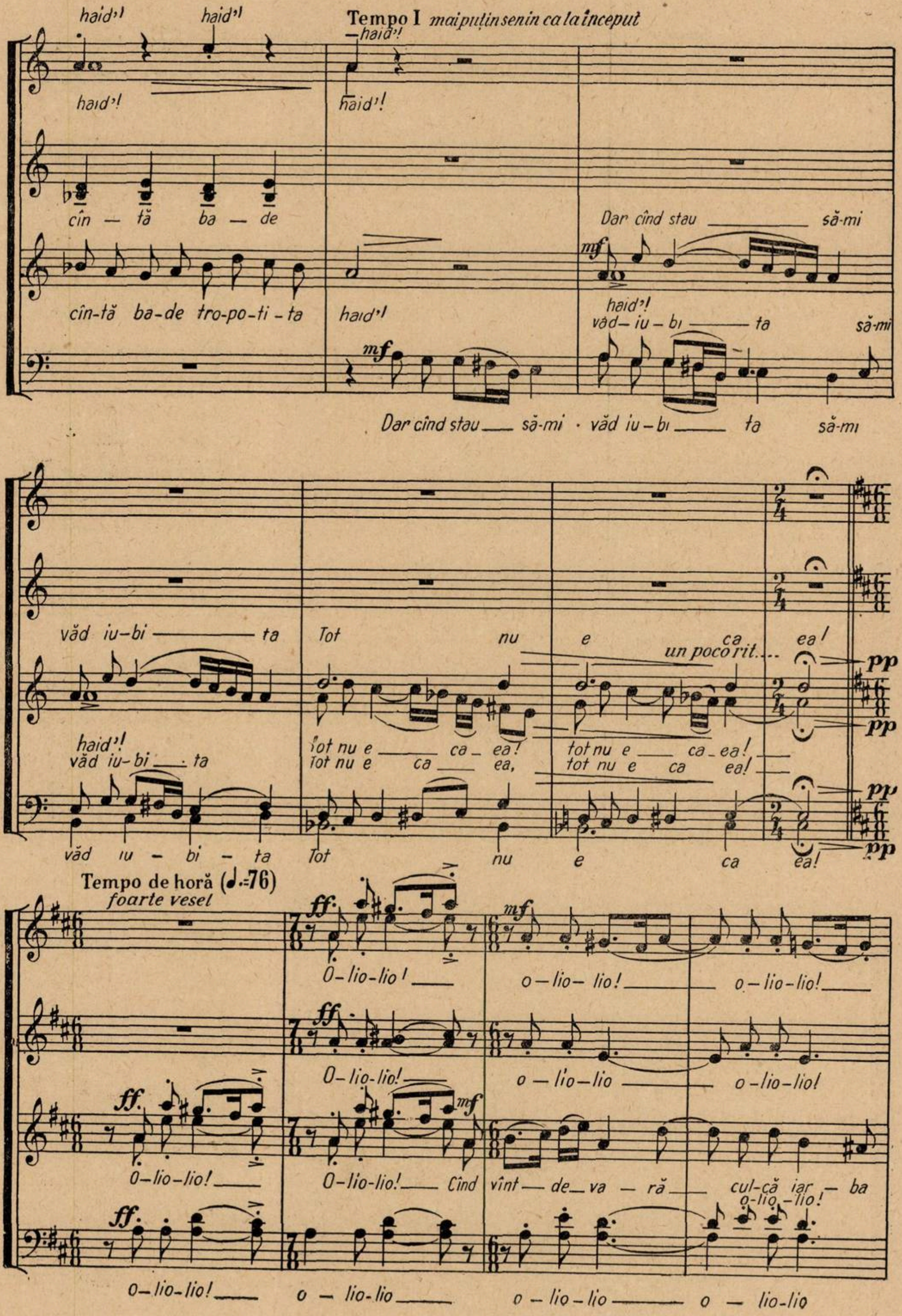
NUNTA ȚĂRĂNEASCĂ

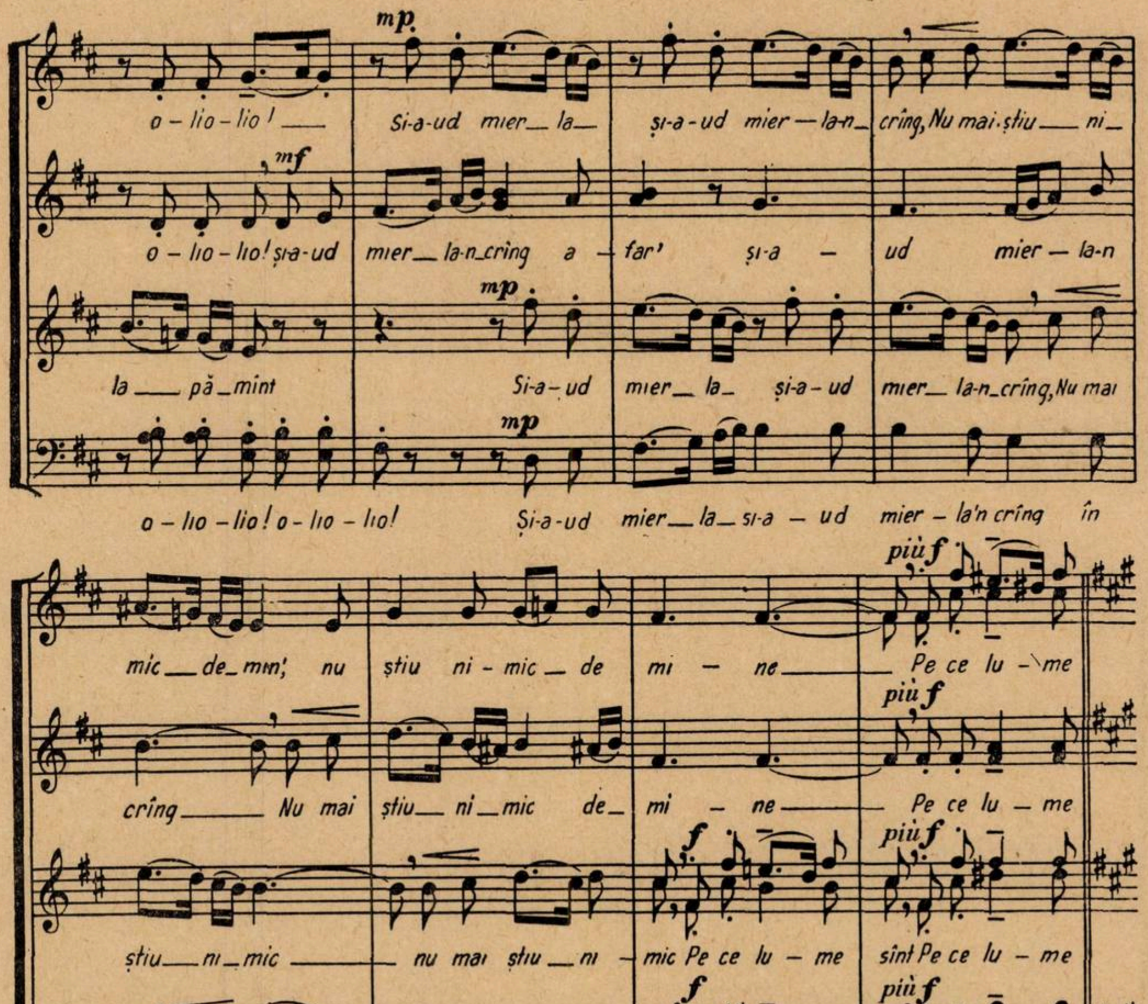
Versuri:
GEORGE COSBUC

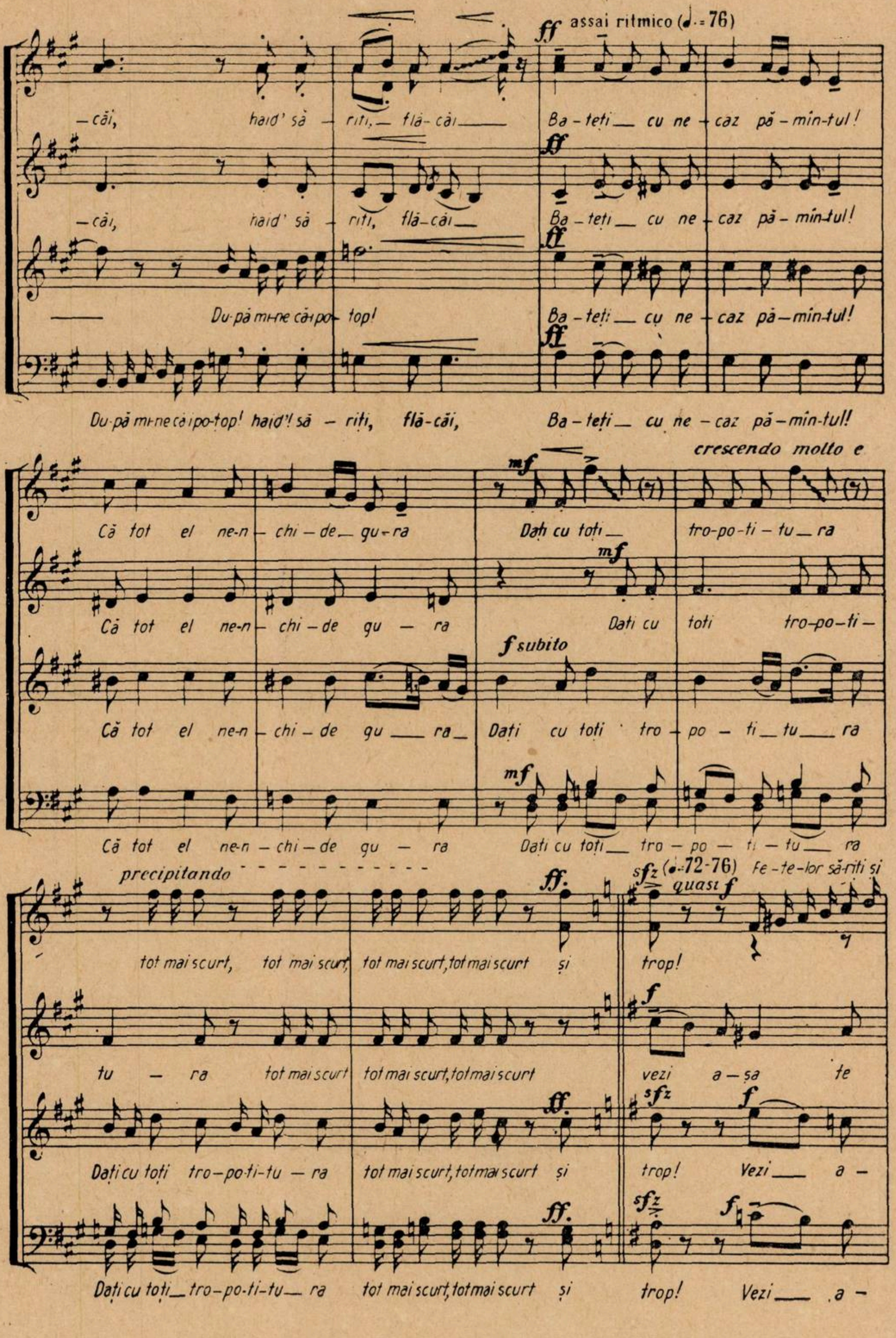
Muzica:
SIGISMUND TODUȚĂ

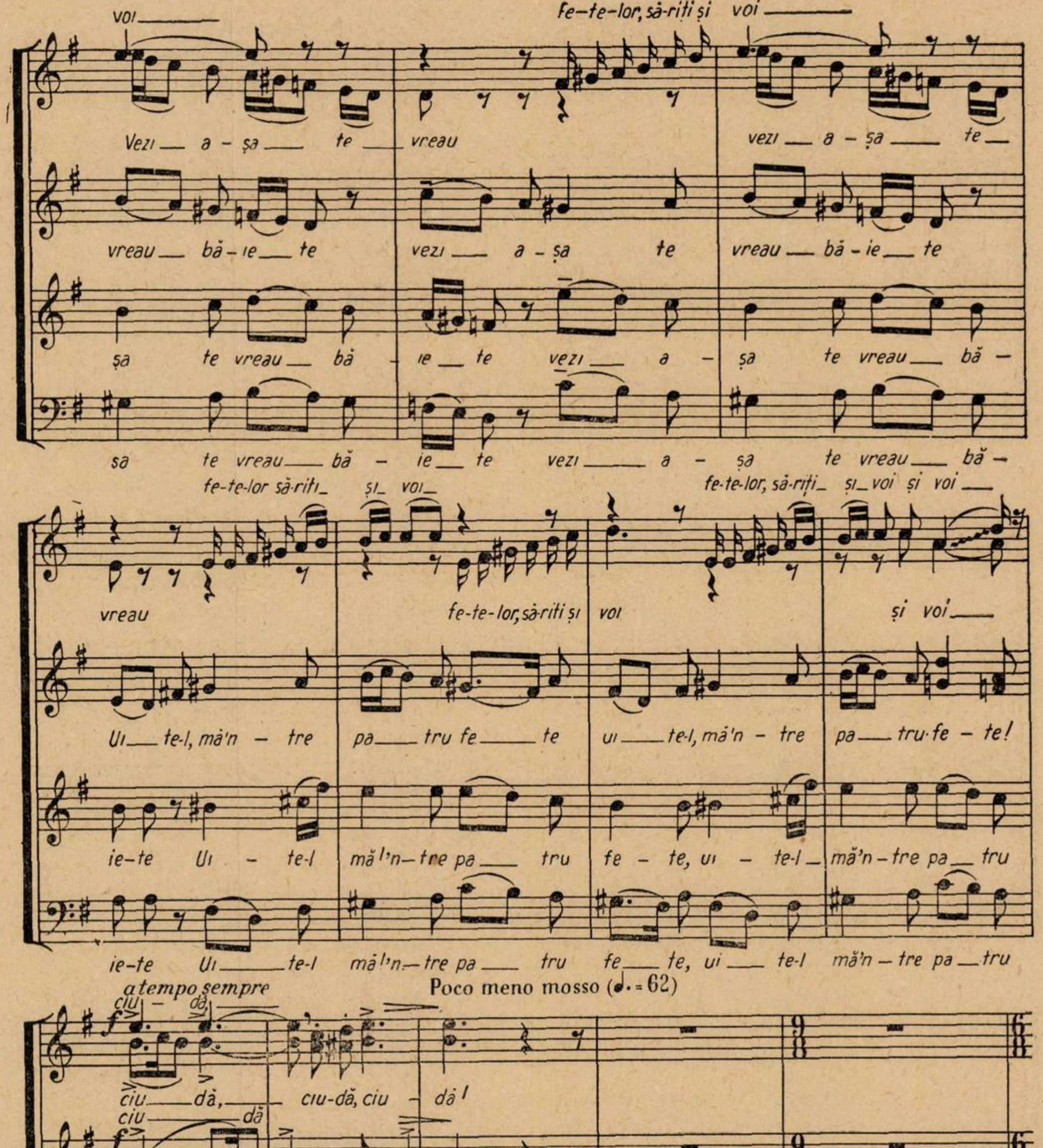

Simplu, senin (♩=60)
S. 1 2
A. 1 2
T. 1 2
B. 1 2
mf
E fru - moa - să și mi-
E fru - moa - să
și mi - rea - sa, mi -
E fru - moa
E fru - moa - să și mi -
E fru - moa - să și mi - rea - sa
- rea să
rea - să
rea sa
și mi - rea sa
E fru - moa - să și mi - rea sa
E fru - moa - să și mi - rea sa
Poco animato (♩=92)
mf subito
cresc
Ce te uiți? a vre-me rea
sfz
Un poco piu mosso
Hai-de, hai-de,
Ce te uiți? a vre-me rea? Ce te uiți? a vre-me rea?
Haid'! hai-de hai-de
e fru - moa - să și mi - rea sa Haid'!
e fru - moa - să și mi - rea - sa Haid'!

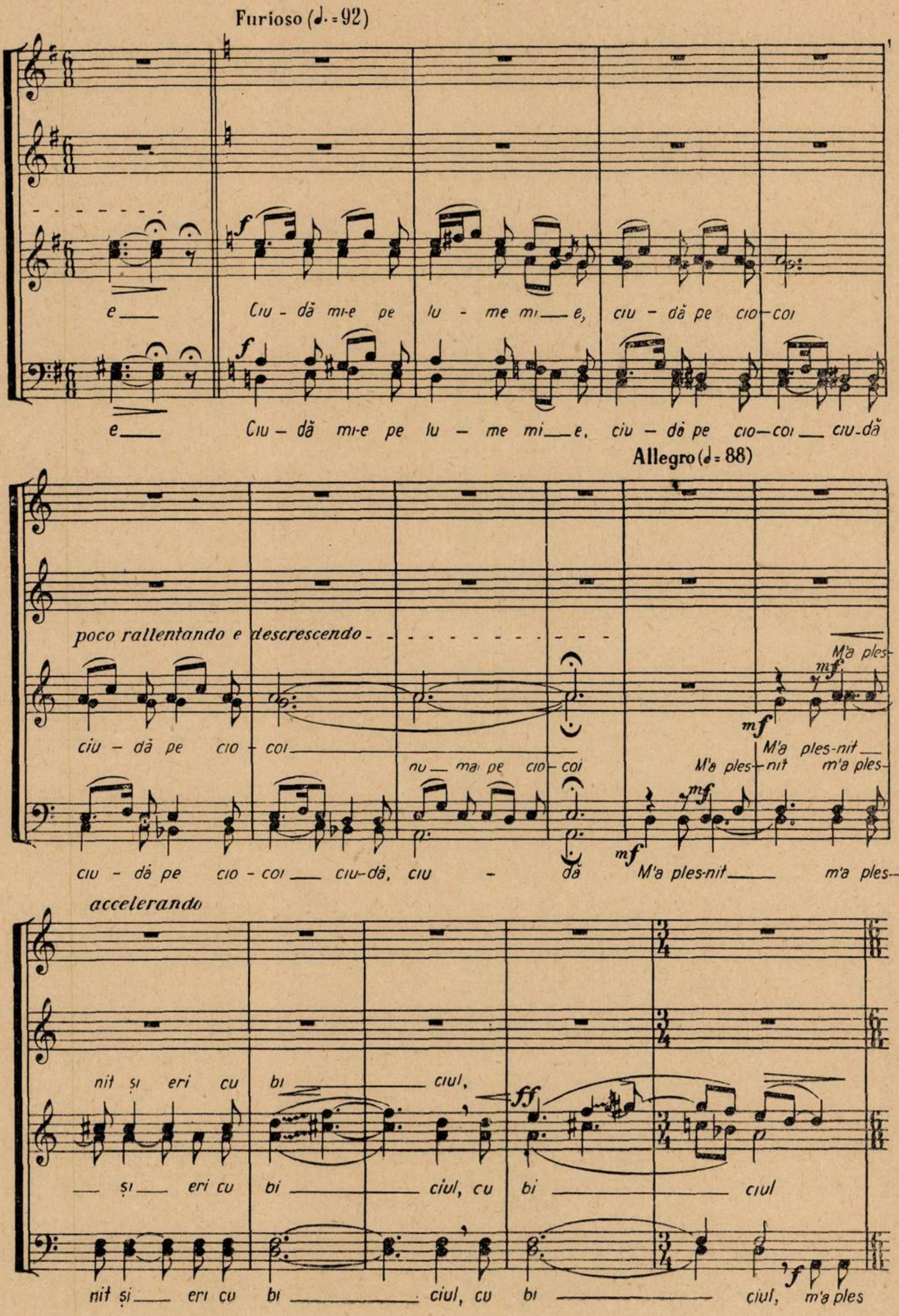

crescendo - - sempre - e poco a poco piu - animato
hai-de — lău-ta-re — cîn-tă dea-sa cîn-tă dea-sa hai-de — lău-ta-re — hai-de — lău-ta-re —
hai-de — lău-ta-re — cîn-tă dea-sa hai-de — lău-ta-re — hai-de — lău-ta-re — hai-de
quasi f
haid'! haid'! haid'! hai-de — hai-de — hai-de — lău-ta-re —
haid'! haid'! haid'!
f
cresc. sempre
hai-de — lău-ta-re — hai-de — lău-ta-re — hai-de — lău-ta-re — cîn-tă dea-sa, cîn-tă dea-sa -
— lău-ta-re — hai-de — lău-ta-re — hai-de — lău-ta-re — hai-de, cîn-tă dea-sa, cîn-ta dea-sa
cîn-tă dea-sa, cîn-tă dea-sa, hai-de — lău-ta-re — hai-de — lău-ta-re — cîn-tă dea-sa, cîn-tă dea-sa
hai-de — lău-ta-re — cîn - tă dea - sa, cîn - tă dea - sa
Con fuoco (♩= 88)
calando - poco - a - poco
ff
haid'! haid'! haid'! haid'! haid'! haid'! haid'! haid'! haid'! haid'! haid'! haid'!
staccatto sempre
f
cîn-tă ba-de tro-po-ti-ta cîn-tă ba de tro-po-ti-ta cîn-tă ba - de tro - po - ti - ta
ff
cîn-tă ba-de tro-po-ti-ta cîn-tă ba-de haid'! haid'! cîn-tă ba-de tro-po-ti-ta cîn-tă ba-de haid'! haid'!
f
cîn-tă ba-de tro-po-ti-ta cîn-tă ba-de tro-po-ti-ta cîn-tă ba-de, tro-po - ti-ta

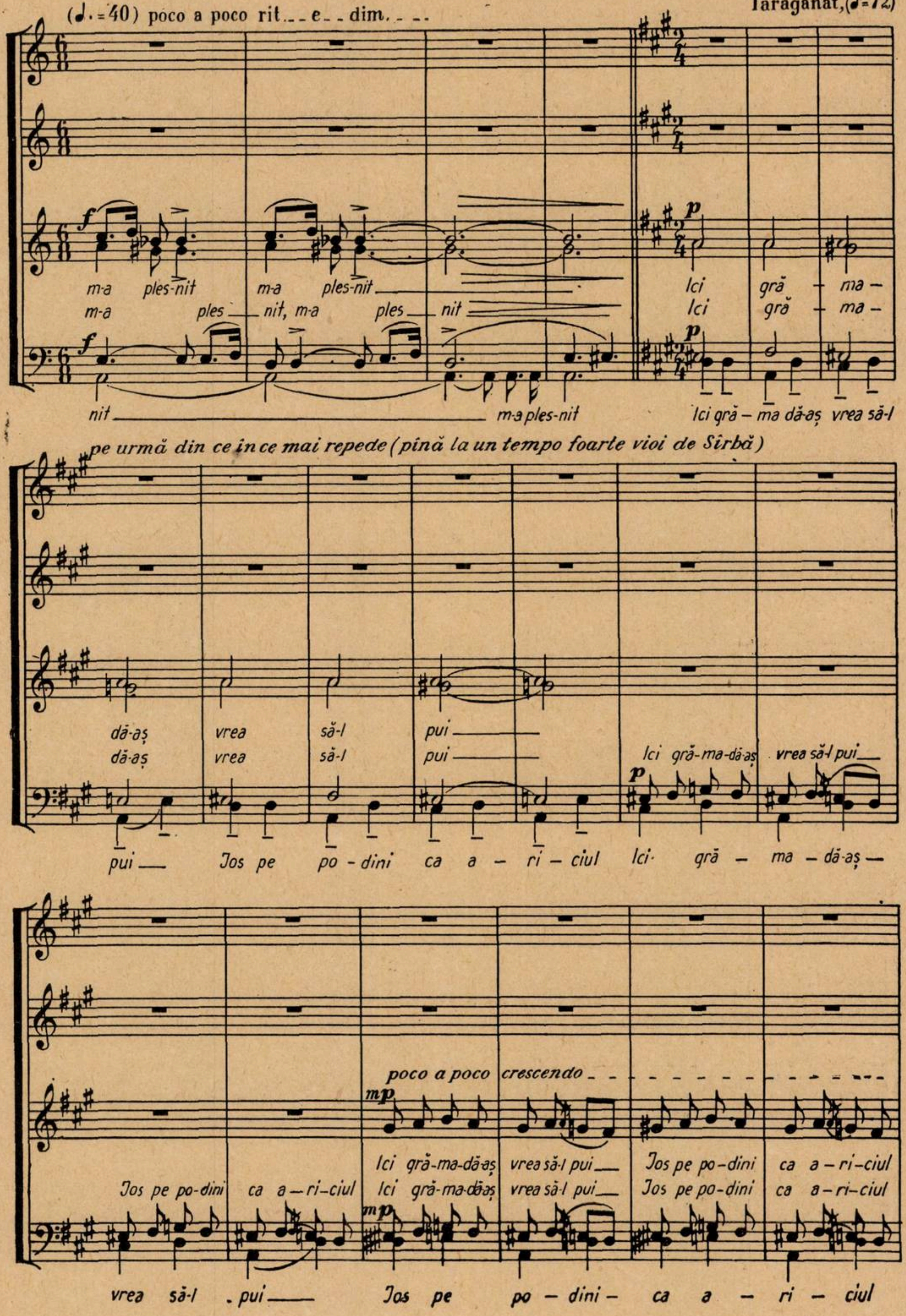

haid'! haid'!
Tempo I mai puțin senin ca la început
haid'!
haid'! haid'!
cîn — tă ba — de
Dar cînd stau să-mi
cîn-tă ba-de tro-po-ti-ta haid'!
haid'!
văd-iu-bi ta să-mi
Dar cînd stau să-mi văd iu-bi ta să-mi
văd iu-bi ta Tot nu e ca ea!
un poco rit.
haid'! văd iu-bi ta
tot nu e ca ea! tot nu e ca ea!
tot nu e ca ea, tot nu e ca ea!
văd iu - bi - ta Tot nu e ca ea!
Tempo de horă (♩.=76) foarte vesel
O-lio-lio! o-lio-lio! o-lio-lio!
O-lio-lio! o-lio-lio o-lio-lio!
O-lio-lio! O-lio-lio! Cînd vînt de-va-ră cul-că iar-ba
o-lio-lio!
o-lio-lio! o-lio-lio o-lio-lio o-lio-lio
mf ff pp

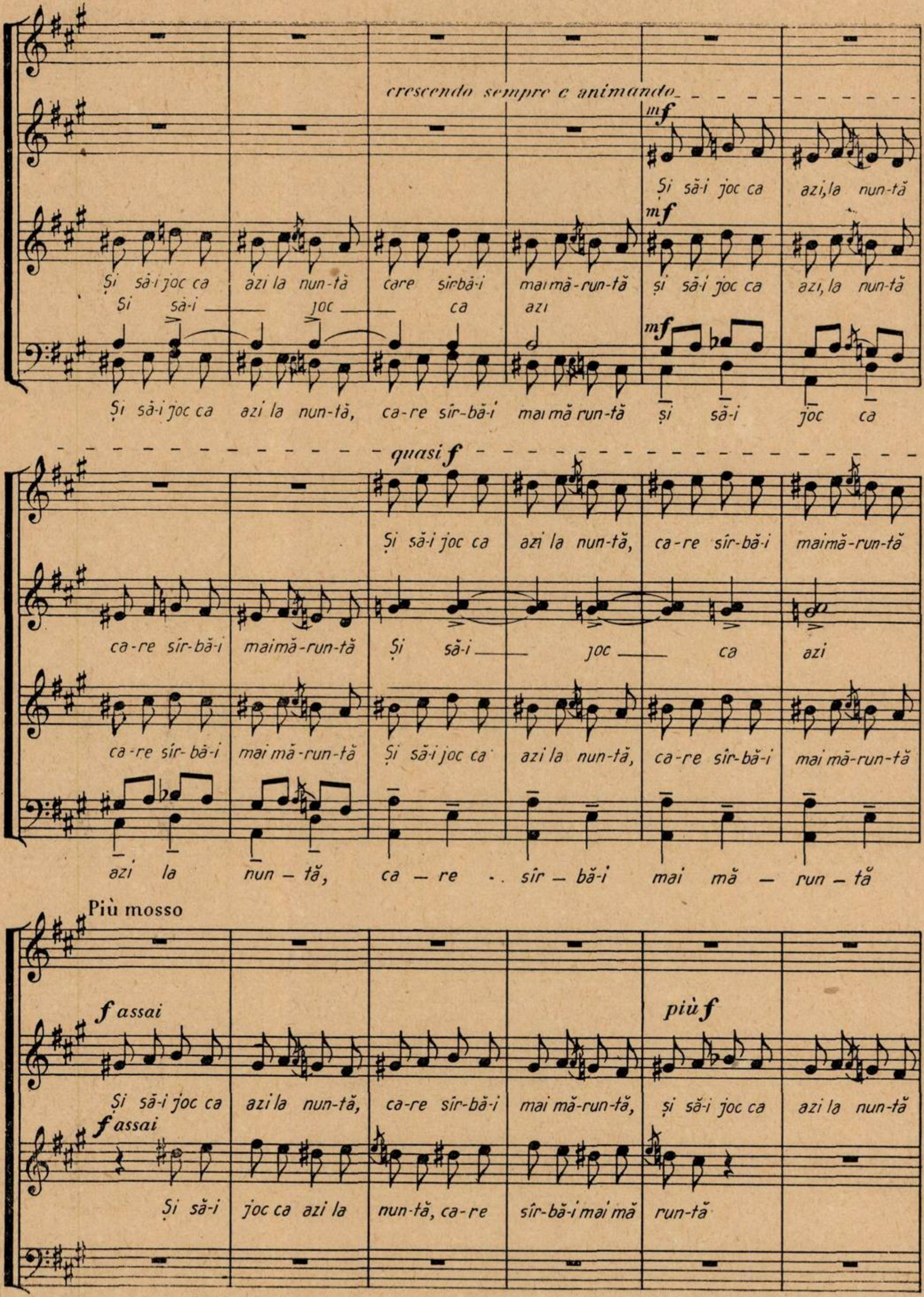

mp
mf
mp
mp
o – lio – lio! ___ Și-a-ud mier__ la__ și-a-ud mier — la-n_ crîng, Nu mai știu ___ ni_
o – lio – lio! și-a-ud mier__ la-n_crîng a – far' și-a – ud mier — la-n
la ___ pă_mint Și-a-_ud mier__ la_ și-a-ud mier__ la-n_crîng, Nu mai
o – lio – lio! o – lio – lio! Și-a-ud mier__ la_ și-a – ud mier – la'n crîng în
più f
più f
f
più f
f
più f
mic __ de_min; nu știu ni – mic _ de mi – ne ____ Pe ce lu – me
crîng ____ Nu mai știu__ ni__mic de_ mi – ne ____ Pe ce lu – me
știu __ ni_mic ____ nu mai știu _ ni – mic Pe ce lu – me sînt Pe ce lu – me
crîng Nu mai știu_ ni – mic de min' Pe ce lu – me sînt, Pe ce lu – me
Più mosso
mf
mf
sfz
f (quasi staccato)
f (quasi staccato)
sînt! Haid'! __ haid' ___ haid' ____ ce Sfîn-tul! Haid' să – riți haid' flă-
sînt! Haid'! __ haid'! ___ haid'! __ ce Sfîn-tul! Haid' să – riți haid' flă-
sînt! Haid'! __ haid'! ____ haid ____ ce Sfîn-tul! haid'! Du-pă mi-ne că-i po-top ____
sînt. Haid'! să_ riți flă_căi, ce Sfîn-tul! Du-pă mi-ne că-i po-top haid'!

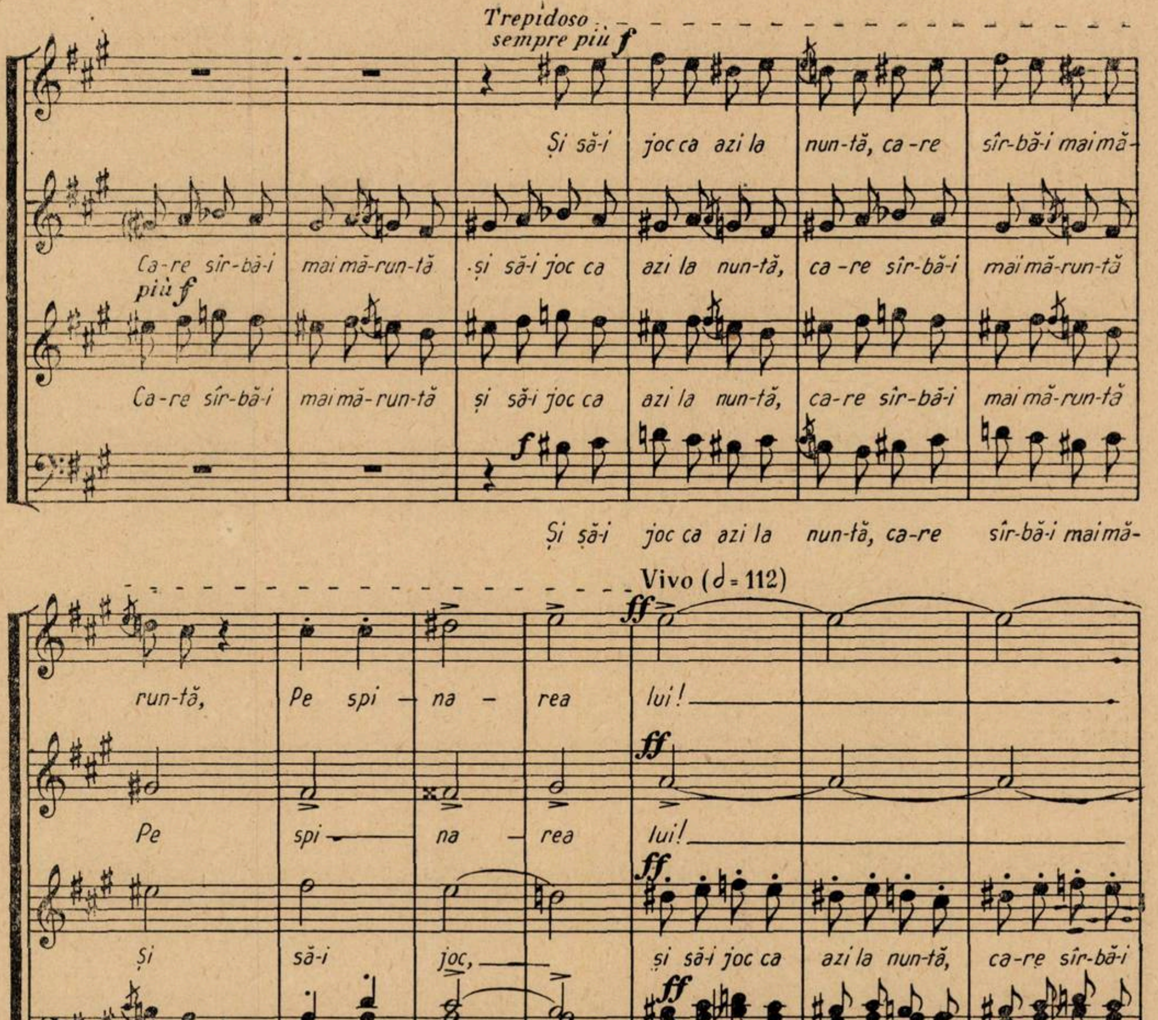

ff assai ritmico (♩. = 76)
– căi, haid' să – riți, – flă-căi
Ba – teți cu ne – caz pă – mîn-tul!
– căi, haid' să – riți, flă-căi
Ba – teți cu ne – caz pă – mîn-tul!
Du-pă mi-ne căi-po-top!
Ba – teți cu ne – caz pă – mîn-tul!
Du-pă mi-ne căi-po-top! haid'! să – riți, flă-căi,
Ba – teți cu ne – caz pă – mîn-tul!
crescendo molto e
mf
Că tot el ne-n – chi – de – gu – ra
Dați cu toți tro-po-ti – tu – ra
Că tot el ne-n – chi – de gu – ra
Dați cu toți tro-po-ti –
f subito
Că tot el ne-n – chi – de gu – ra
Dați cu toți tro – po – ti – tu – ra
Că tot el ne-n – chi – de gu – ra
Dați cu toți tro – po – ti – tu – ra
precipitando
tot mai scurt, tot mai scurt, tot mai scurt, tot mai scurt și
trop!
(♩. 72-76) Fe – te-lor să-riți și
quasi f
sfz
tu – ra tot mai scurt tot mai scurt, tot mai scurt
vezi a – șa te
Dați cu toți tro – po-ti-tu – ra tot mai scurt, tot mai scurt și
trop! Vezi a –
Dați cu toți tro – po-ti-tu – ra tot mai scurt, tot mai scurt și
trop! Vezi a –
ff.
f

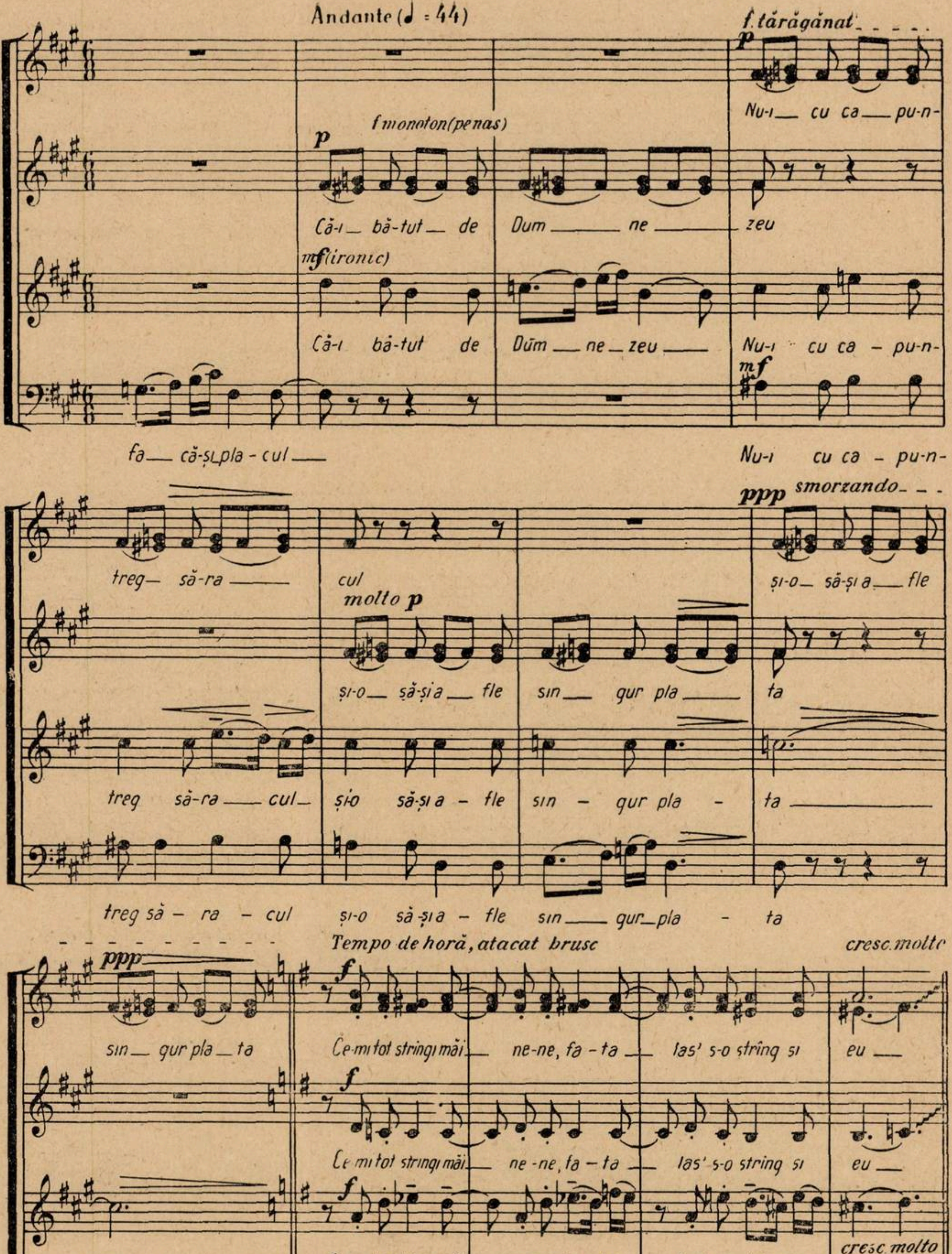

voi ___
fe–te–lor, să-riți și voi ___
Vezi __ a – șa __ te __ vreau
vezi __ a – șa __ te __
vreau __ bă – ie __ te
vezi __ a – șa te
vreau __ bă – ie __ te
șa te vreau __ bă – ie __ te vezi __ a – șa te vreau __ bă –
sa te vreau __ bă – ie __ te vezi __ a – șa te vreau __ bă –
fe-te-lor să-riți_ și_ voi_
fe-te-lor, să-riți_ și_voi și voi ___
vreau
fe-te-lor, să-riți și voi
și voi ___
Ui __ te-l, mă'n – tre pa __ tru fe __ te ui __ te-l, mă'n – tre pa __ tru-fe – te!
ie–te Ui – te-l mă'n–tre pa __ tru fe – te, ui – te-l __ mă'n – tre pa __ tru
ie–te Ui __ te-l mă'n–tre pa __ tru fe __ te, ui __ te-l mă'n – tre pa __ tru
a tempo sempre
Poco meno mosso (♩. = 62)
ciu – dă
f
ciu __ dă, ciu-dă, ciu – dă!
ciu __ dă
f
ciu – dă ciu – dă, ciu – dă!
rallentare
longa
f
p
fe – te! __
ciu __ dă
ciu-dă zici? __ De ce să-mi ti –
ciu __ dă
longa
f
p
te – te! __
ciu – dă
ciu – dă zici? __ De ce să-mi ti –
9/8
6/8
4

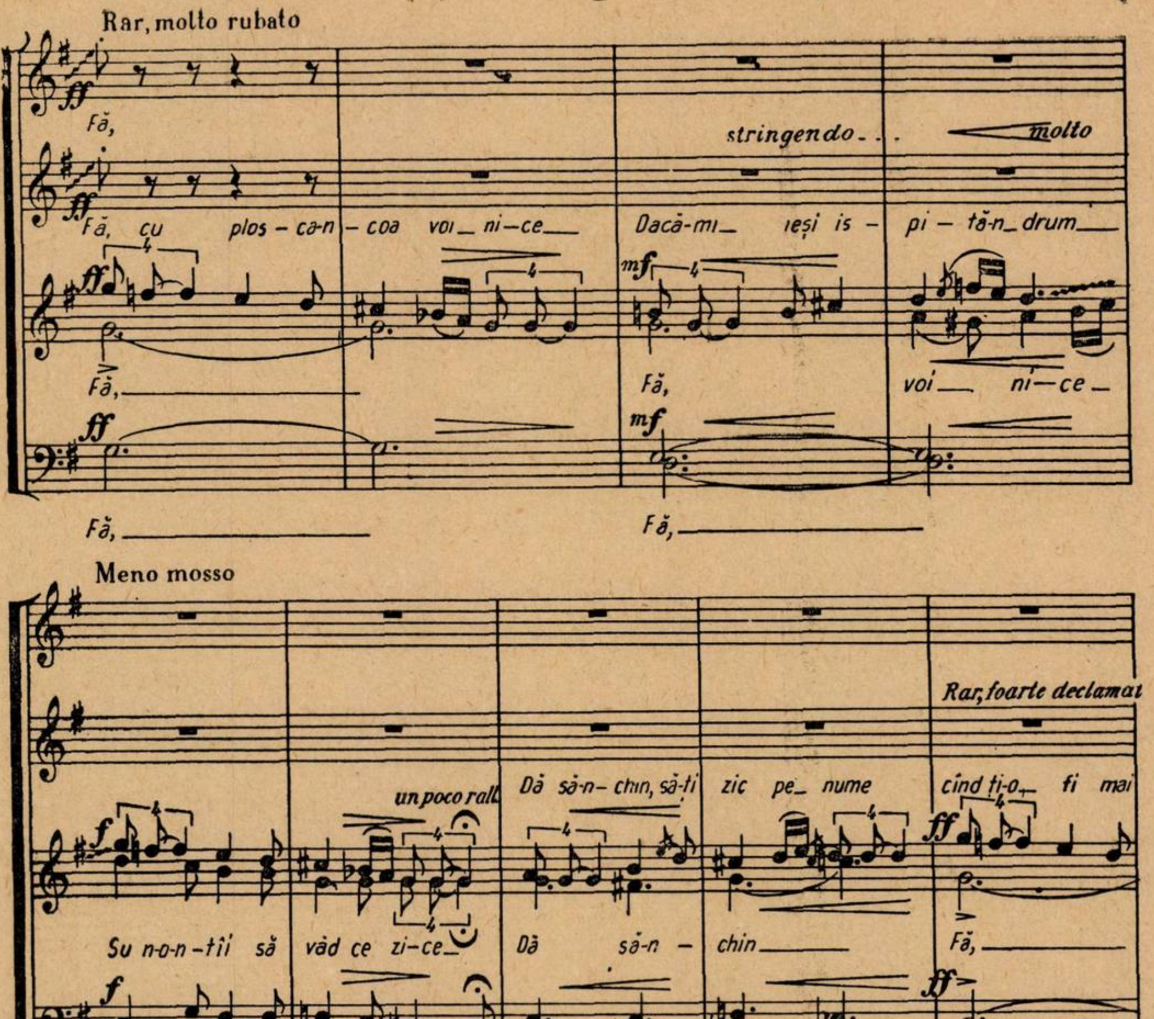
 Furioso (♩. = 92)
f
e
Ciu - dă mi-e pe lu - me mi — e, ciu - dă pe cio - coi
e
Ciu - dă mi-e pe lu - me mi — e, ciu - dă pe cio — coi — ciu-dă
Allegro (♩ = 88)
poco rallentando e descrescendo
mf
M'a ples-
ciu - dă pe cio - coi
nu — mai pe cio - coi
M'a ples-nit —
M'a ples - nit m'a ples-
ciu - dă pe cio - coi — ciu-dă, ciu - dă
mf
M'a ples-nit — m'a ples-
accelerando
nit și eri cu bi — ciul,
ff
— și — eri cu bi — ciul, cu bi — ciul
nit și — eri cu bi — ciul, cu bi — ciul, m'a ples
f

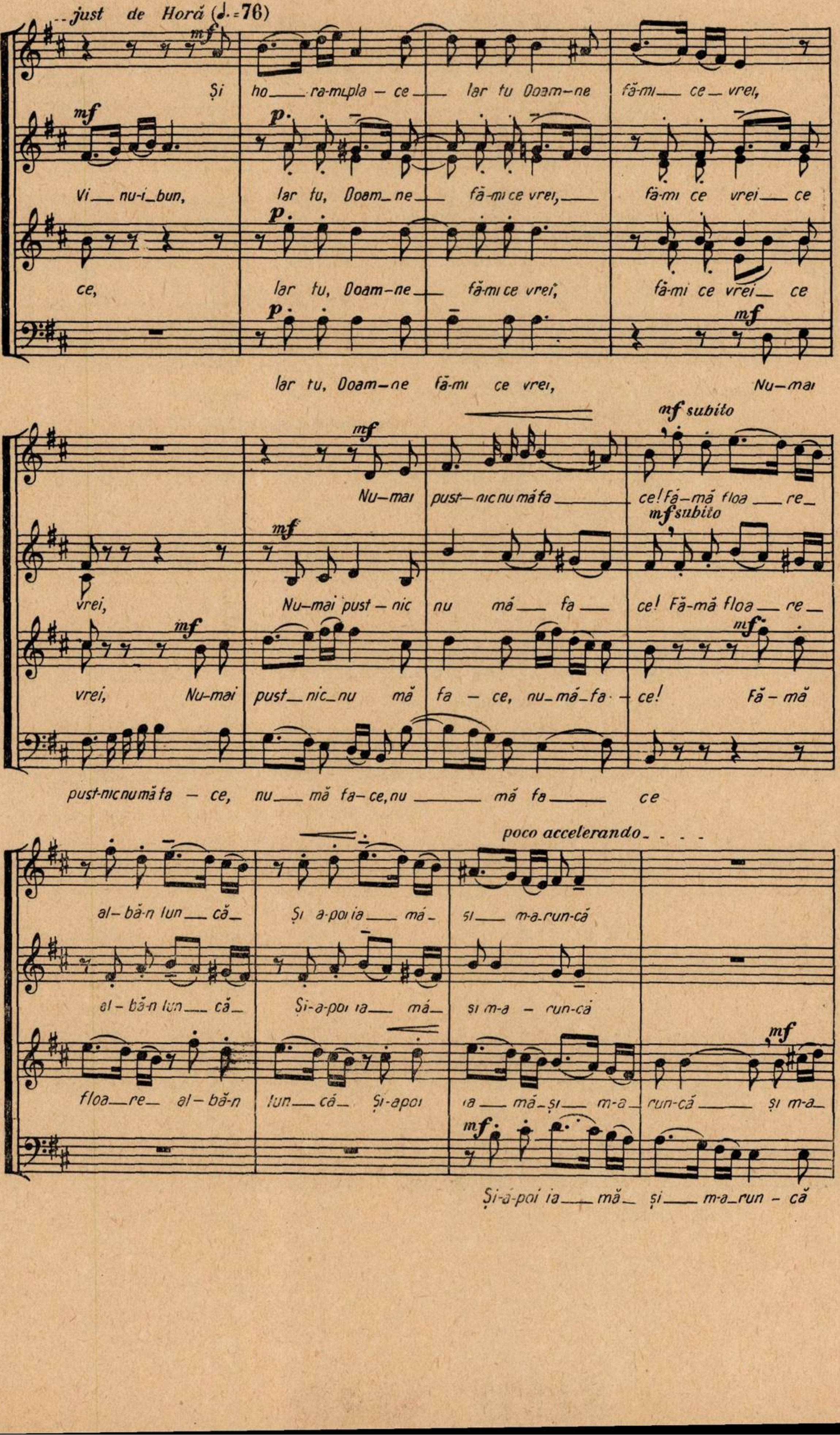

(♩. = 40) poco a poco rit. - - e - - dim. - - -
Tărăgănat, (♩ = 72)
f
m-a ples-nit m-a ples-nit
m-a ples nit, m-a ples nit
p
Ici gră - ma -
Ici gră - ma -
f
nit m-a ples-nit
p
Ici gră - ma dă-aş vrea să-l
pe urmă din ce în ce mai repede (pînă la un tempo foarte vioi de Sîrbă)
dă-aş vrea să-l pui
dă-aş vrea să-l pui
Ici gră-ma-dă-aş vrea să-l pui
p
pui Jos pe po - dini ca a - ri - ciul Ici gră - ma - dă-aş -
poco a poco crescendo
mp
Ici gră-ma-dă-aş vrea să-l pui Jos pe po-dini ca a - ri - ciul
Jos pe po-dini ca a - ri - ciul Ici gră-ma-dă-aş vrea să-l pui Jos pe po-dini ca a - ri - ciul
mp
vrea să-l pui Jos pe po - dini - ca a - ri - ciul

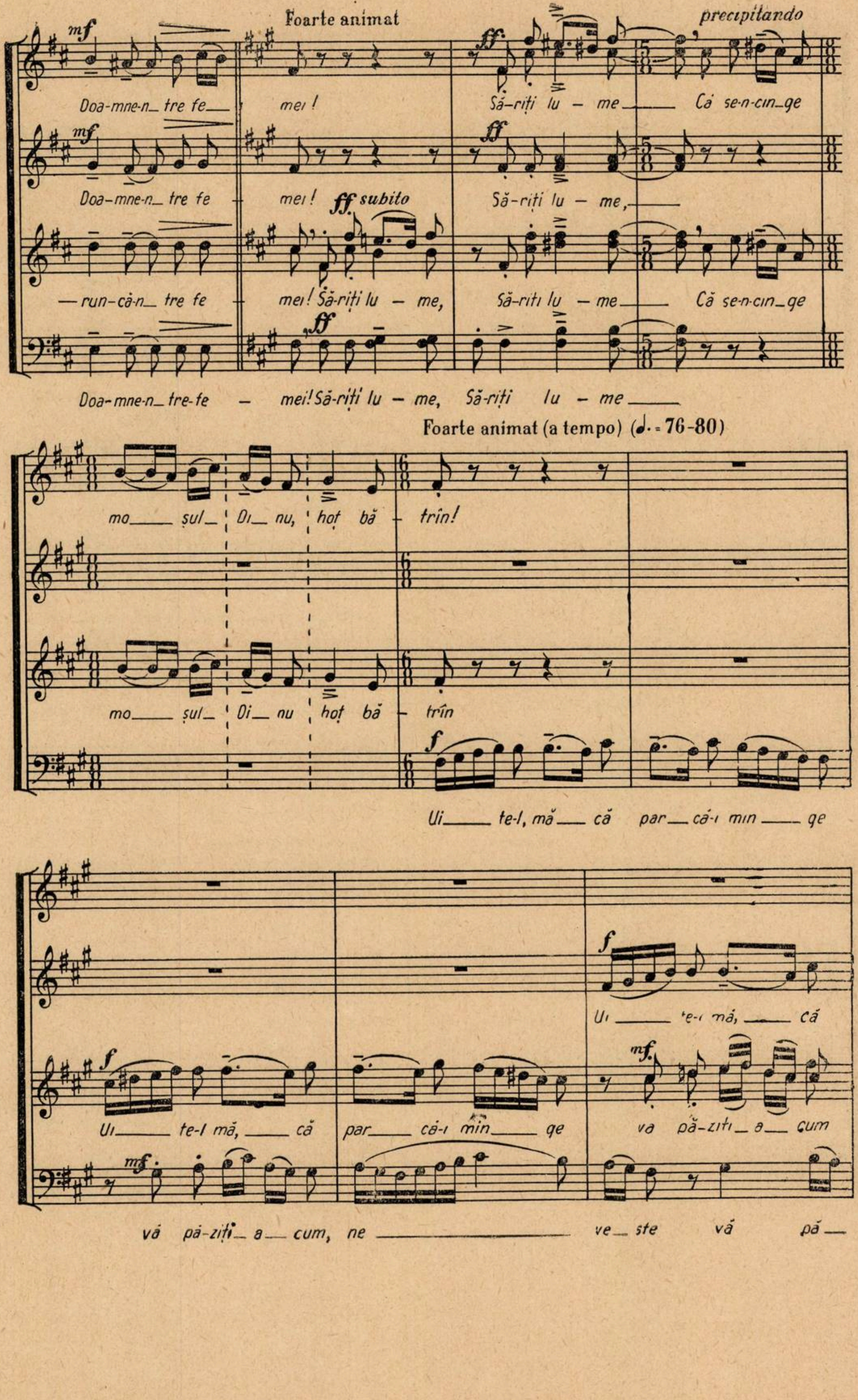

crescendo sempre e animando
mf
Și să-i joc ca azi,la nun-tă
Și sà-i joc ca azi la nun-tà care sirbă-i mai mă-run-tă și să-i joc ca azi, la nun-tă
Și sà-i joc ca azi
Și sà-i joc ca azi la nun-tà, ca-re sîr-bă-i mai mă run-tă și să-i joc ca
quasi f
Și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i maimă-run-tă
ca-re sîr-bă-i maimă-run-tă Și să-i joc ca azi
ca-re sîr-bă-i mai mă-run-tă Și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i mai mă-run-tă
azi la nun – tă, ca – re sîr – bă-i mai mă – run – tă
Più mosso
f assai
Și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i mai mă-run-tă, și să-i joc ca azi la nun-tă
più f
f assai
Și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i mai mă run-tă


Trepidoso
sempre più f
Și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i mai mă-
Ca-re sîr-bă-i mai mă-run-tă și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i mai mă-run-tă
più f
Ca-re sîr-bă-i mai mă-run-tă și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i mai mă-run-tă
f
Și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i mai mă-
Vivo (𝅗𝅥 = 112)
ff
run-tă, Pe spi – na – rea lui!
ff
Pe spi – na – rea lui!
ff
și să-i joc, și să-i joc ca azi la nun-tă, ca-re sîr-bă-i
ff
run-tă, și să-i joc și să-i joc ca azi la nun-tă ca-re sîr-bă-i
Poco rit
Meno mosso (quasi recitativo)
mai mă-run-tă Pe spi – na – rea lui!
p parlando
mai mă-run-tă Pe spi – na – rea lui! Zic a-șa dar

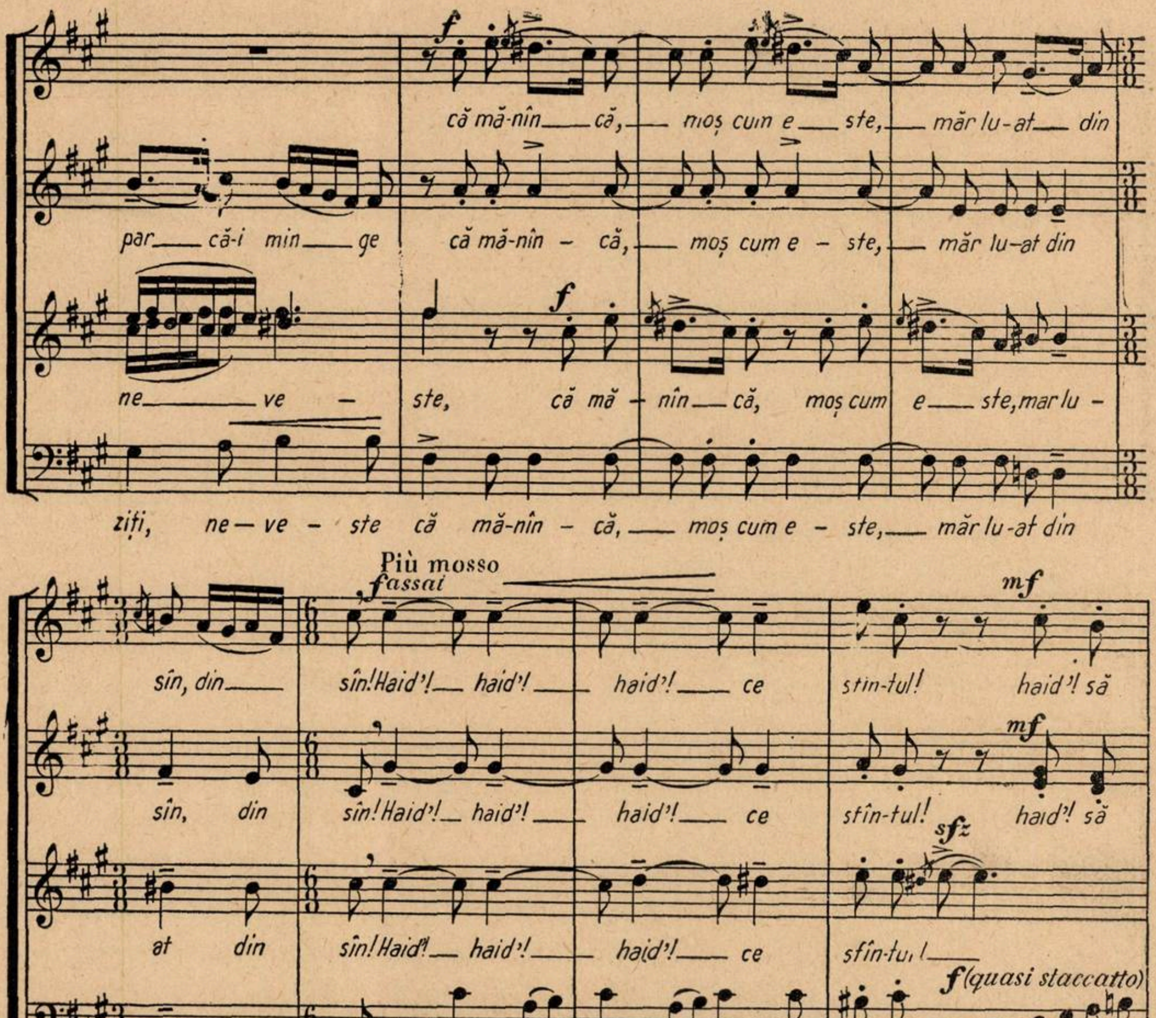

Andante (♩ = 44)
f. tărăgănat
p
Nu-i cu ca — pu-n-
f monoton (pe nas)
p
Că-i — bă-tut — de Dum — ne — zeu
mf (ironic)
Că-i bă-tut de Dum — ne — zeu —
Nu-i cu ca - pu-n-
mf
fa — că-și pla - cul —
Nu-i cu ca - pu-n-
ppp smorzando
treg — să-ra — cul
și-o — să-și a — fle
molto p
și-o — să-și a — fle sin — gur pla — ta
treg să-ra — cul — și-o să-și a - fle sin - gur pla - ta —
treg să - ra - cul și-o să-și a - fle sin — gur — pla - ta
ppp
Tempo de horă, atacat brusc
cresc. molto
f
sin — gur pla — ta
Ce-mi tot strîngi măi — ne-ne, fa - ta — las' s-o strîng și eu —
Ce mi tot strîngi măi — ne-ne, fa - ta — las' s-o strîng și eu —
Ce-mi tot strîngi măi — ne-ne, fa — ta — las' s-o strîng și — eu —
cresc. molto
Ce-mi tot strîngi măi ne — ne, fa — ta las' s-o strîng și eu

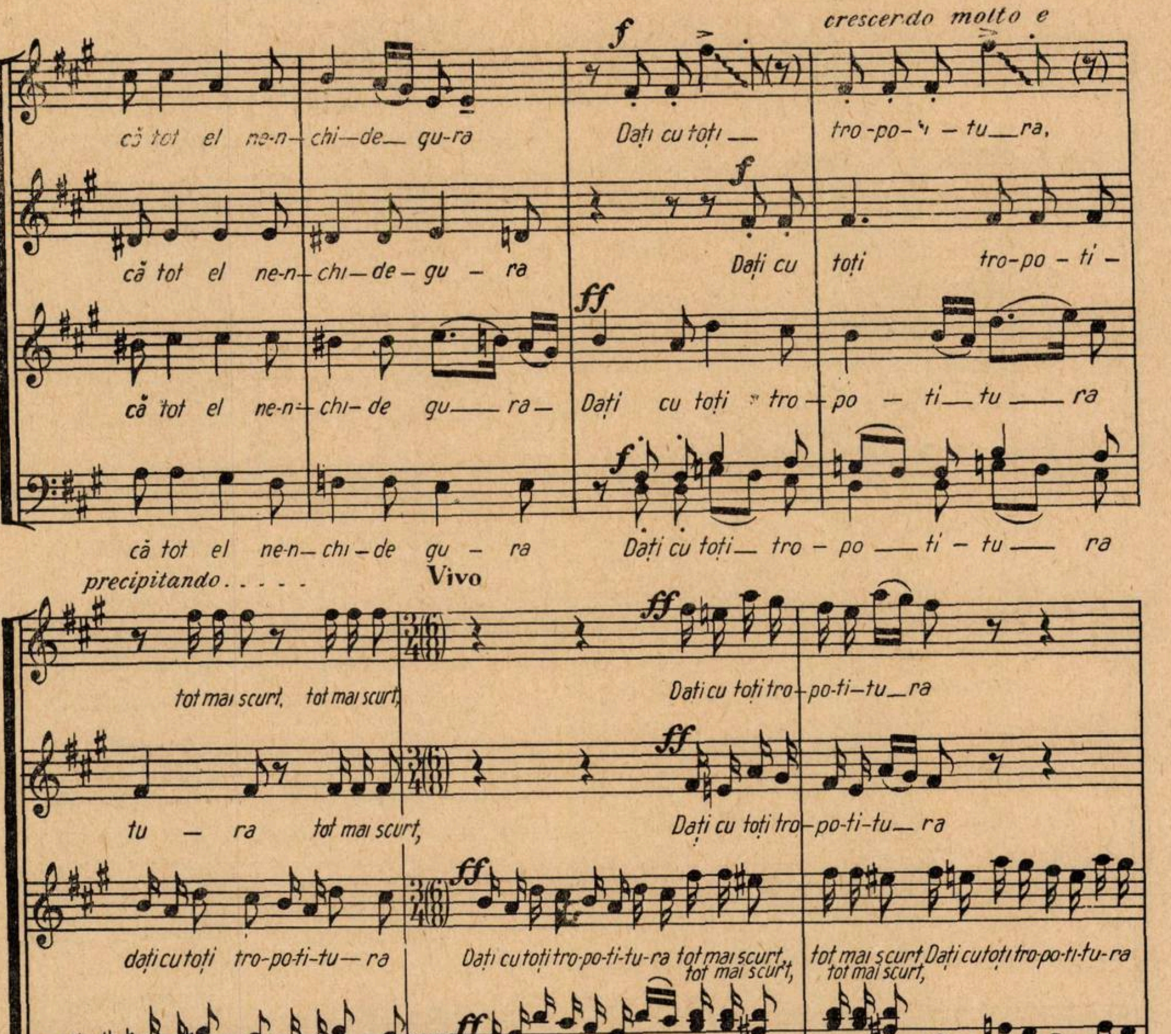

Rar, molto rubato
Fă,
stringendo... molto
Fă, cu plos-ca-n-coa voi-ni-ce
Dacă-mi ieși is-pi-tă-n drum
Fă,
Fă,
voi-ni-ce
Fă,
Fă,
Meno mosso
Rar, foarte declamat
un poco rall.
Dă săn-chin, să-ți zic pe nume
cînd ți-o fi mai
Su n-o-n-tii să văd ce zi-ce
Dă săn-chin
Fă,
Su-n-o să văd ce zi-ce
Dă săn-chin
Fă
Ezitînd, revenind treptat la tempo..
puțin reținut
rău pe lu-me
Fi-e-ți ca a-cum!
Fi-e-ți ca a-cum!
și ho-ra-mi pla-
Fi-e-ți ca a-cum!
Vi-nu-i bun


...just de Horă (♩.=76)
mf
Și ho— ra-mpla — ce— Iar tu Doam—ne fă-mi— ce— vrei,
mf p.
Vi— nu-i—bun, Iar tu, Doam—ne— fă-mi ce vrei,— fă-mi ce vrei— ce
p.
ce, Iar tu, Doam-ne— fă-mi ce vrei, fă-mi ce vrei— ce
p. mf
Iar tu, Doam—ne fă-mi ce vrei, Nu—mai
mf mf subito
Nu—mai pust—nic nu mă fa— ce! Fă—mă floa— re—
mf mf subito
vrei, Nu—mai pust — nic nu mă— fa— ce! Fă-mă floa— re—
mf mf
vrei, Nu-mai pust—nic—nu mă fa — ce, nu—mă—fa - ce! Fă — mă
pust-nic nu mă fa — ce, nu— mă fa—ce, nu— mă fa— ce
poco accelerando . . . .
al—bă-n lun— că— Și a-poi ia— mă— și— m-a-run-că
al — bă-n lun— că— Și-a-poi ia— mă— și m-a — run-că
mf
floa—re— al—bă-n lun— că— Și-apoi ia— mă-și— m-a— run-că— și m-a—
mf
Și-a-poi ia— mă— și— m-a—run — că


Foarte animat
precipitando
mf
ff
ff subito
Doa-mne-n_ tre fe_ mei! Să-riți lu - me_ Că se-n-cin_ge
Doa-mne-n_ tre fe - mei! Să-riți lu - me,_
— run-că-n_ tre fe - mei! Să-riți lu - me, Să-riți lu - me_ Că se-n-cin_ge
Doa-mne-n_tre-fe - mei! Să-riți lu - me, Să-riți lu - me_
Foarte animat (a tempo) (♩. = 76-80)
mo_ șul_ Di_ nu, hoț bă - trîn!
mo_ șul_ Di_ nu hoț bă - trîn
f
Ui_ te-l, mă_ că par_ că-i min_ ge
f
Ui_ te-i mă, _ că
f
mf
Ui_ te-l mă, _ că par_ că-i min_ ge va pă-ziți_ a_ cum
mf
vă pă-ziți_ a_ cum, ne_ ve_ ste vă pă_

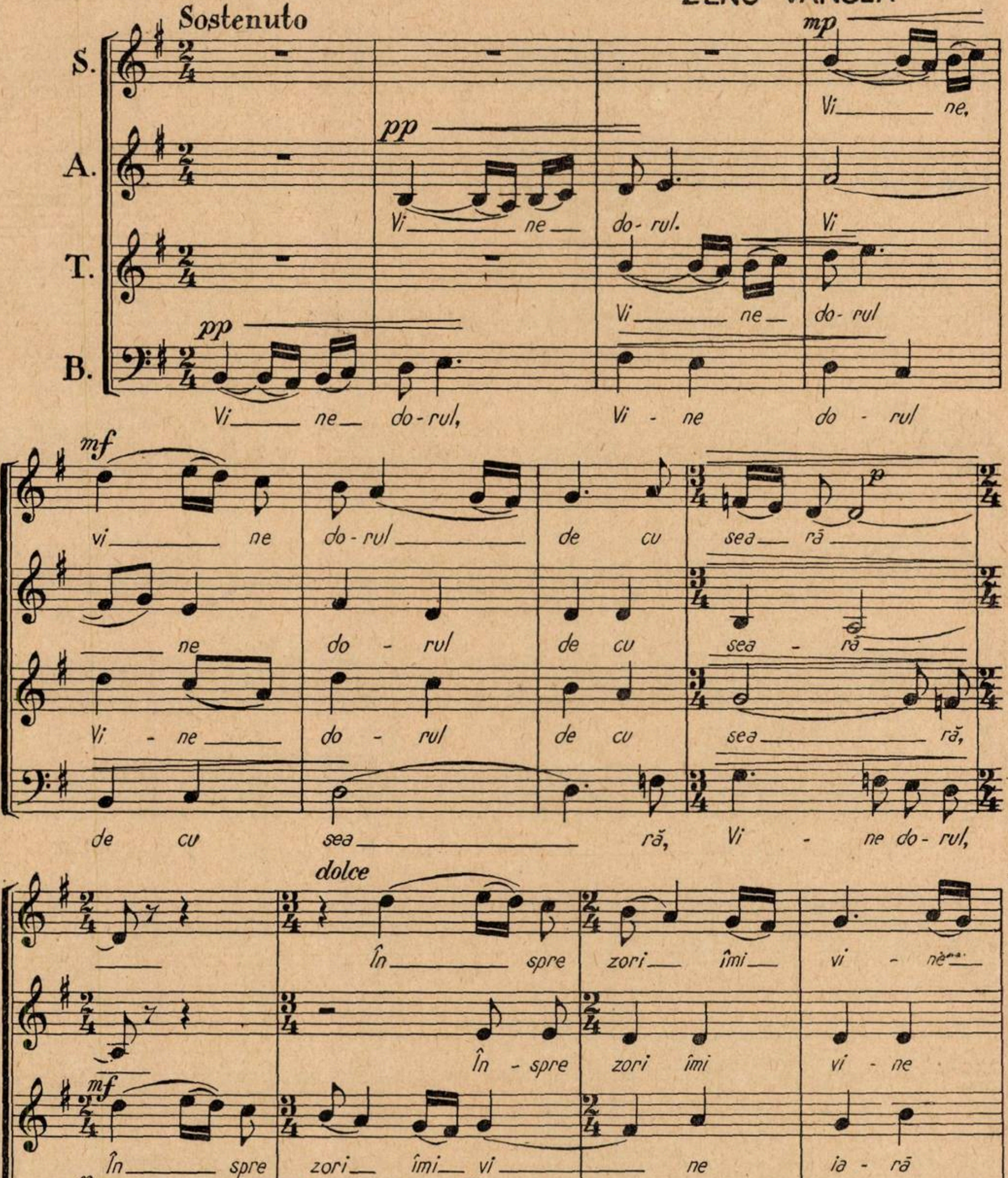
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU


f
că mă-nîn — că, — moș cum e — ste, — măr lu-at — din
par — că-i min — ge   că mă-nîn - că, — moș cum e - ste, — măr lu-at din
f
ne — ve — ste, că mă - nîn — că, moș cum e — ste, mar lu -
ziți, ne — ve - ste că mă-nîn - că, — moș cum e - ste, — măr lu-at din
Più mosso
f assai
mf
sîn, din — sîn! Haid'! — haid'! — haid'! — ce stîn-tul! haid'! să
mf
sîn, din sîn! Haid'! — haid'! — haid'! — ce stîn-tul! haid'! să
sfz
at din sîn! Haid'! — haid'! — haid'! — ce sfîn-tul! —
f (quasi staccato)
sîn, din sîn! haid'! să — riți, flă — căi, ce sfîn-tul! du-pă mi-ne că-i po-
assai ritmico
ff
riți haid', flă căi, haid' să — riți — flă-căi — Ba-teți — cu ne caz pă-mîn-tul
ff
riți haid' flă - căi, haid' să - riți — flă - căi — Ba-teți — cu ne - caz pă-mîn-tul
(quasi staccato)
ff
du-pă mi-ne că-i po-top — du-pă mi-ne că-i po-top Ba-teți — cu ne - caz pă-mîn-tul
ff
top! haid'! du-pă mi-ne că-i po-top! haid' să - riți, flă-căi Ba-teți — cu ne-caz pă-mîn-tul


crescendo molto e
f
că tot el ne-n-chi-de gu-ra
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra,
f
că tot el ne-n-chi-de-gu-ra
Dați cu toți tro-po-ți-
ff
că tot el ne-n-chi-de gu-ra
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
f
că tot el ne-n-chi-de gu-ra
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
precipitando . . . . .
Vivo
ff
tot mai scurt, tot mai scurt,
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
ff
tu-ra tot mai scurt,
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
ff
dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra tot mai scurt, tot mai scurt,
tot mai scurt, tot mai scurt, Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
ff
dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra
sfz
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra tot mai scurt tot mai scurt tot mai scurt și trop!
sfz
Dați cu toți tro-po-ți-tu-ra tot mai scurt. tot mai scurt. tot mai scurt și trop!
sfz
tot mai scurt, tot mai scurt. tot mai scurt. tot mai scurt. tot mai scurt și trop!
sfz
tot mai scurt, tot mai scurt. tot mai scurt. tot mai scurt. tot mai scurt și trop

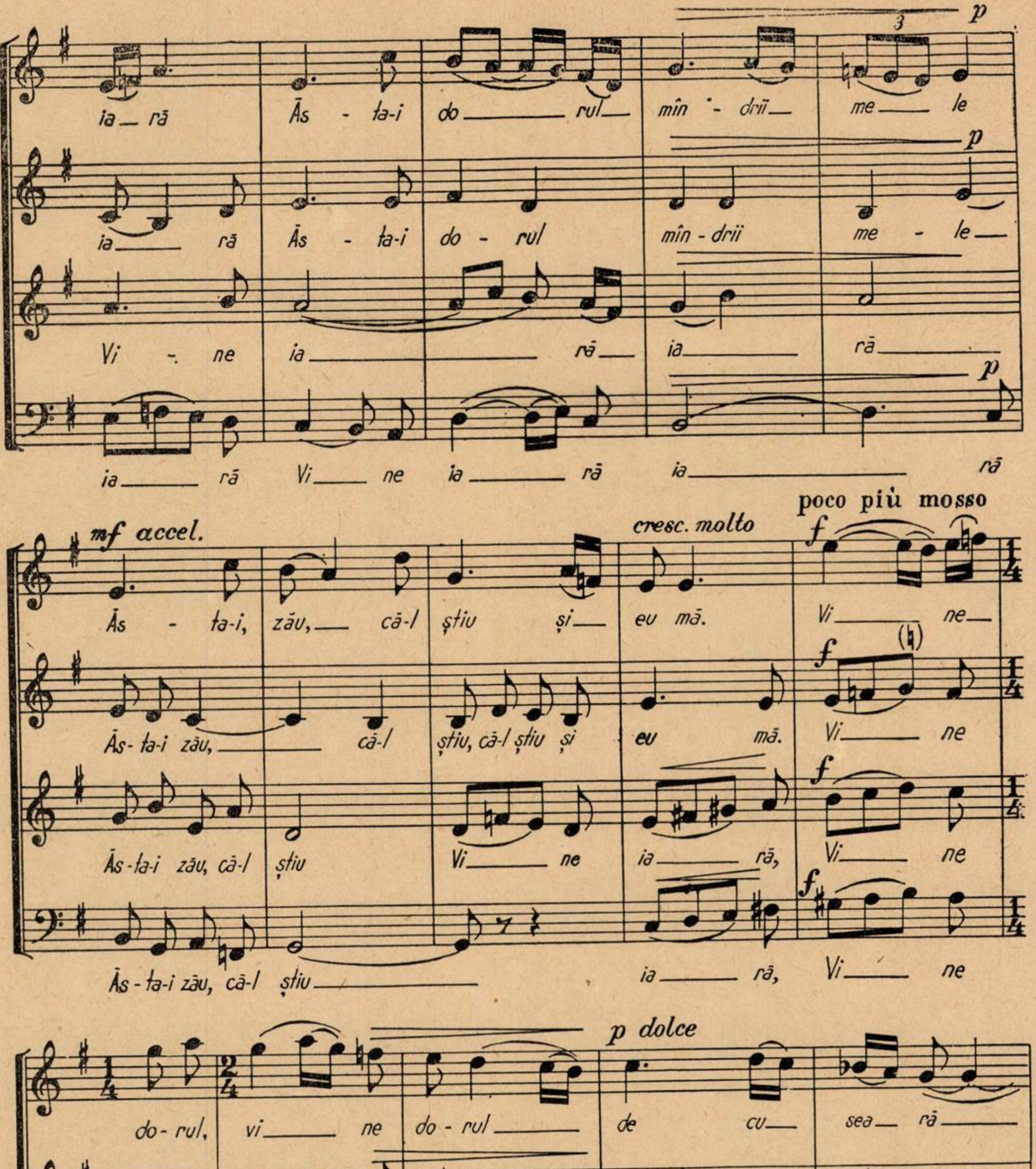
IMAGINI BĂNĂȚENE *)

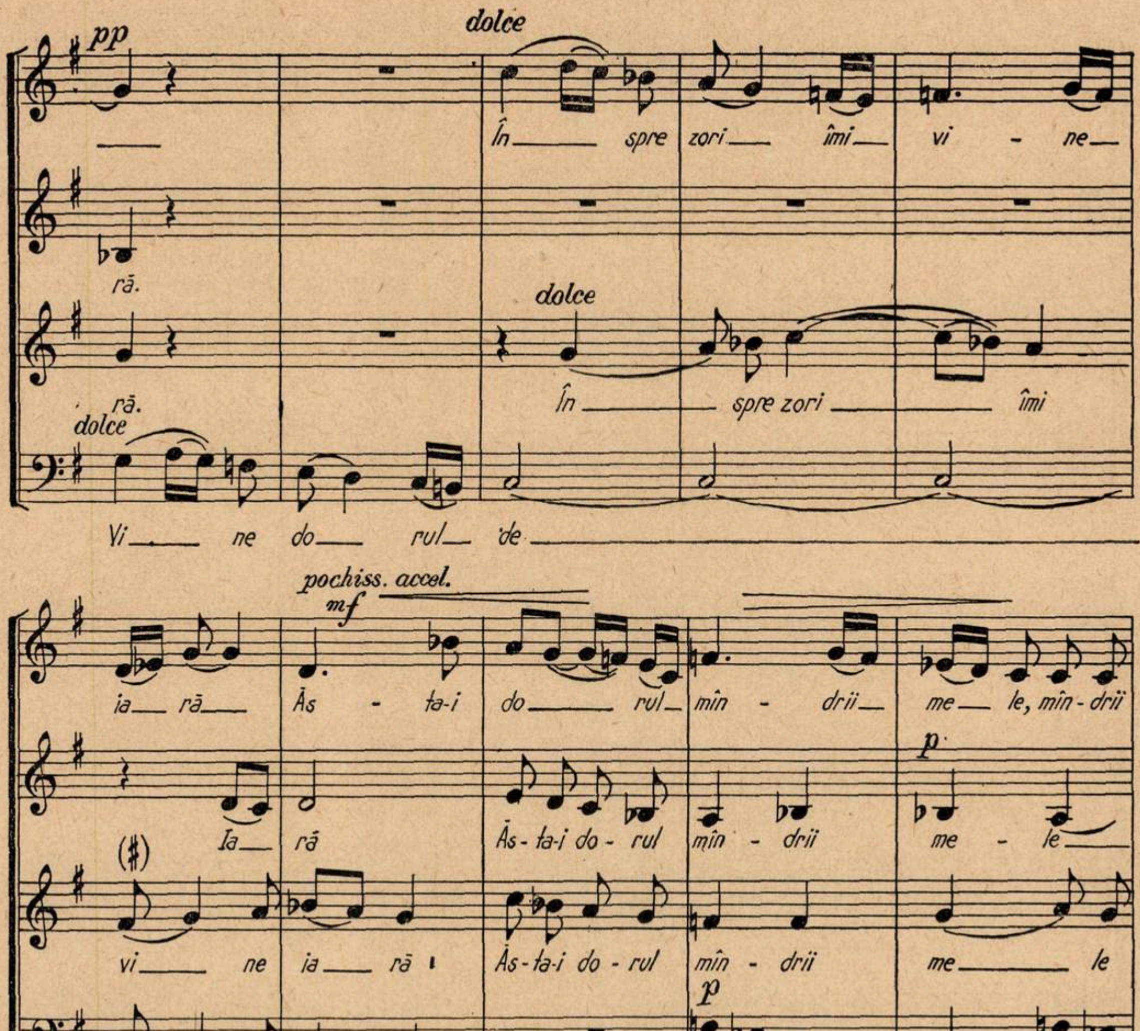
ZENO VANCEA

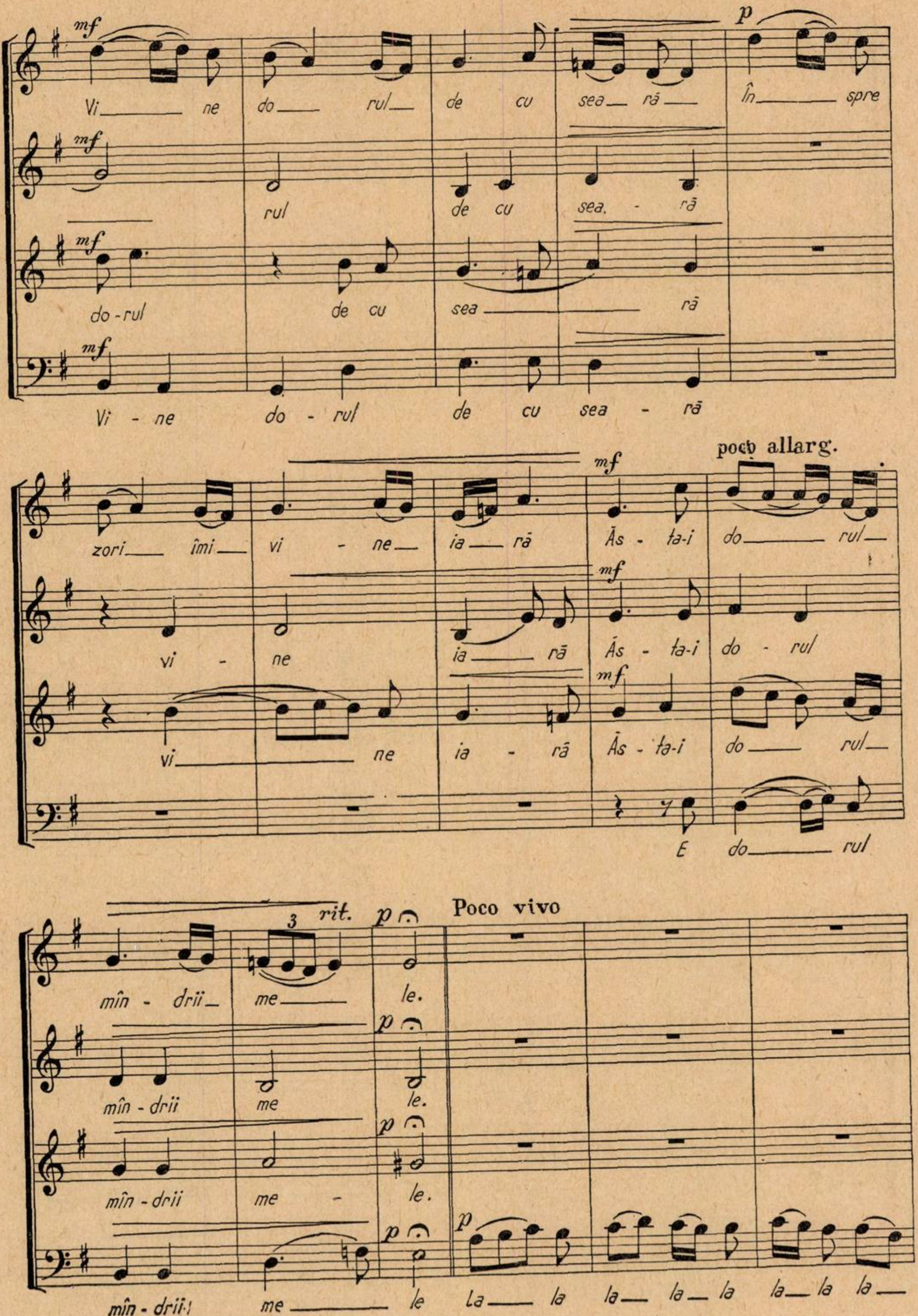

Sostenuto
S.
A.
T.
B.
mp
pp
mf
p
dolce
Vi — ne,
Vi — ne — do-rul.
Vi —
Vi — ne — do-rul
Vi — ne — do-rul,
Vi - ne do - rul
vi — ne do-rul — de cu sea — ră —
— ne do - rul de cu sea - ră —
Vi - ne — do - rul de cu sea — ră,
de cu sea — ră, Vi - ne do-rul,
În — spre zori — îmi — vi - ne —
În - spre zori îmi vi - ne
În — spre zori — îmi — vi — ne ia - ră
de cu sea - ră În - spre zori îmi vi - ne

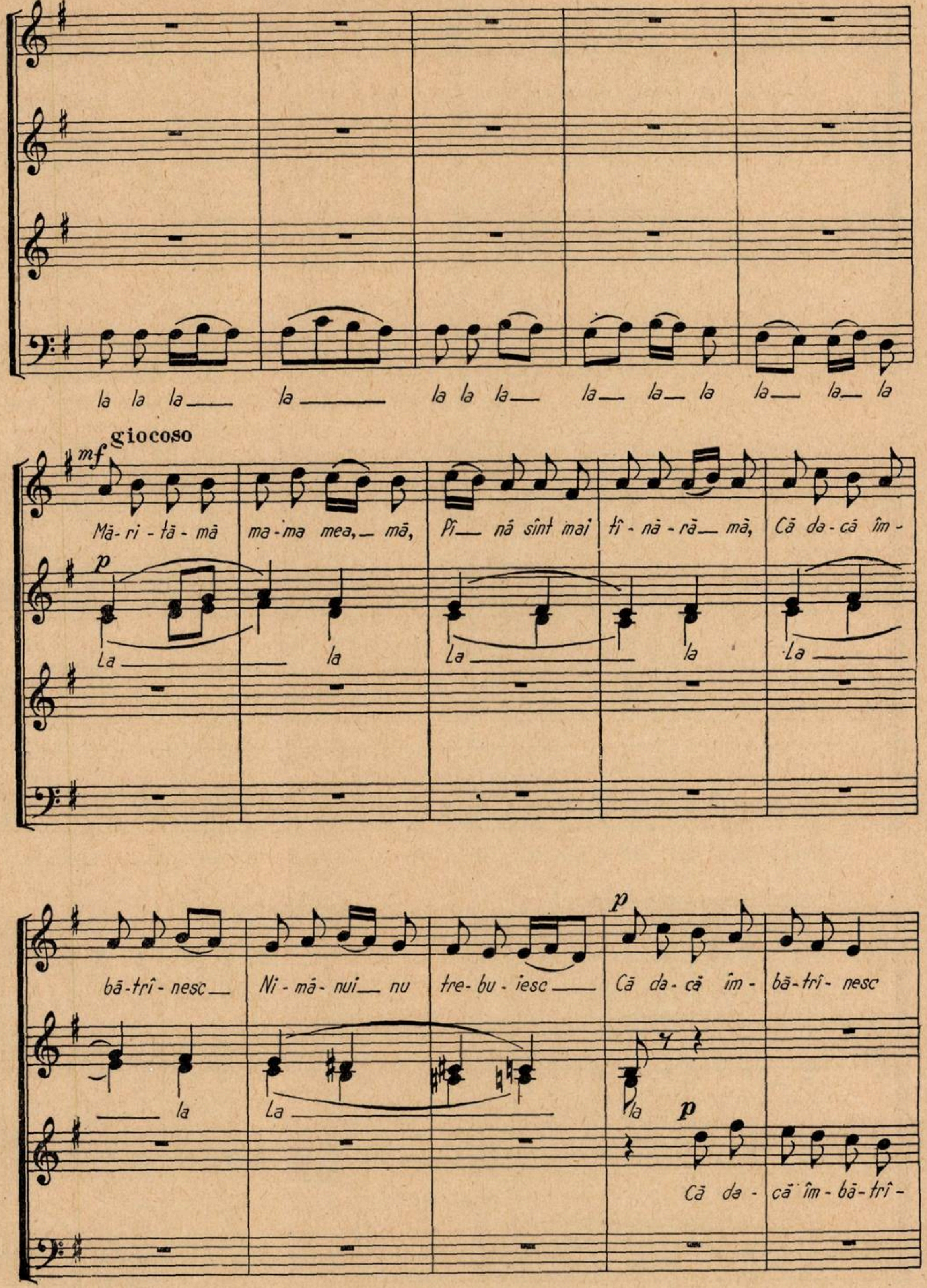
---

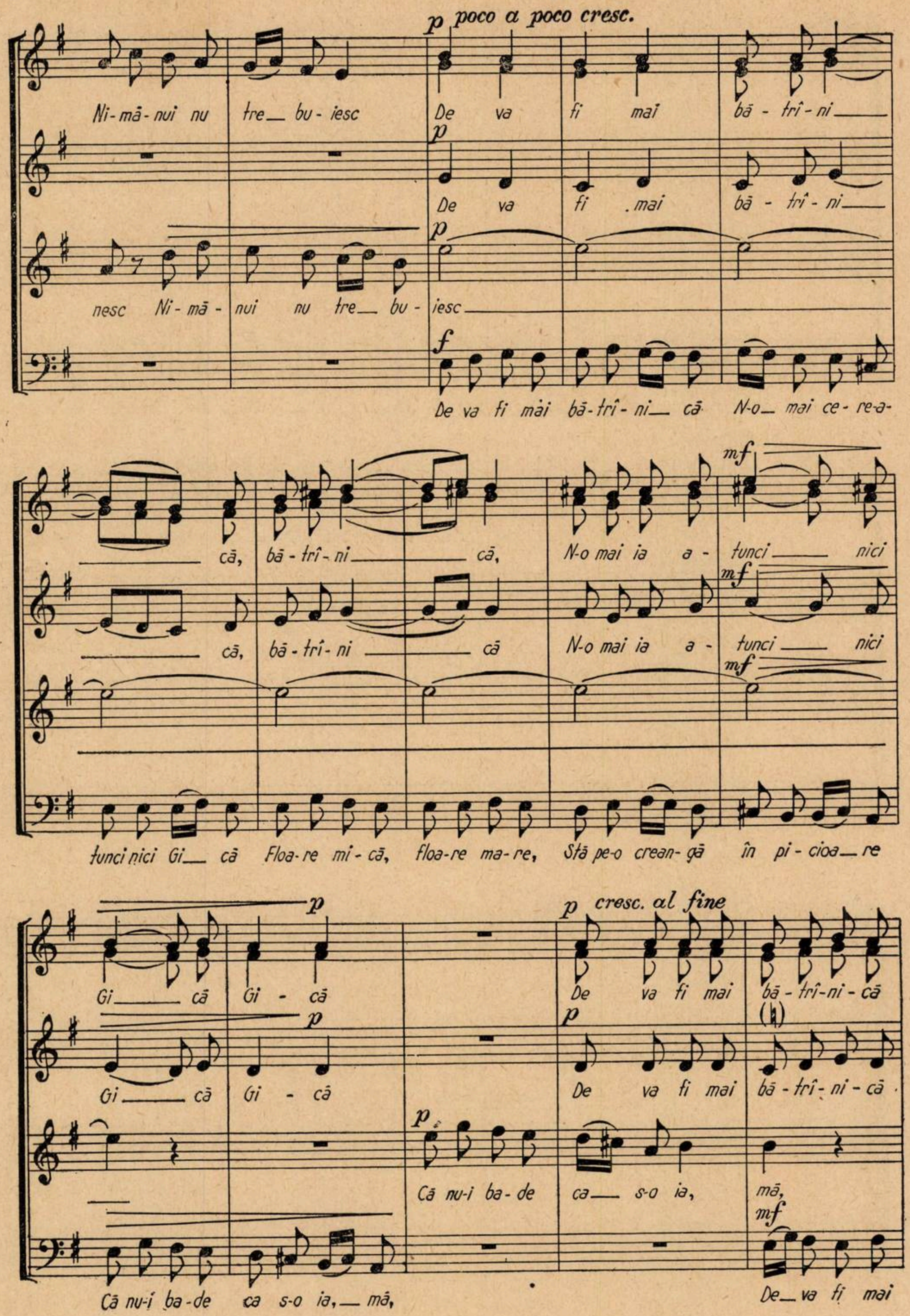
*) Pe melodii și versuri populare din culegerea S. Drăgoi „122 cîntece din Valea-Almajului."

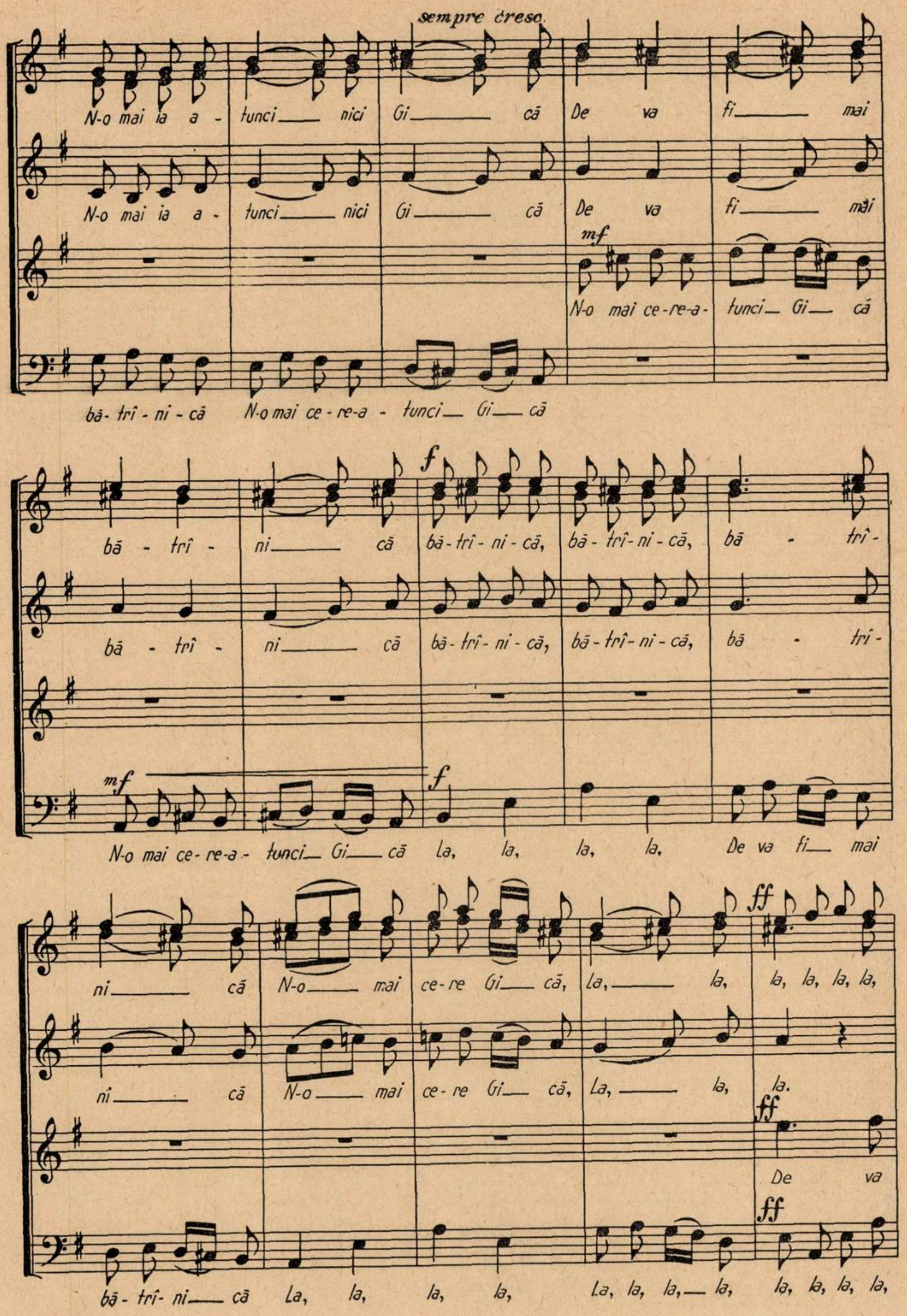

p
3
ia — ră Âs - ta-i do — rul — mîn - drii — me — le
p
ia — ră Âs - ta-i do - rul mîn - drii me - le —
Vi - ne ia — ră — ia — ră —
p
ia — ră Vi — ne ia — ră ia — ră
mf accel.
cresc. molto
poco più mosso
f
Âs - ta-i, zău, — că-l știu și — eu mă. Vi — ne —
f
(♮)
Âs- ta-i zău, — că-l știu, că-l știu și eu mă. Vi — ne
f
Âs-ta-i zău, că-l știu Vi — ne ia — ră, Vi — ne
f
Âs-ta-i zău, că-l știu — ia — ră, Vi — ne
p dolce
do-rul, vi — ne do-rul — de cu — sea — ră —
do-rul, vi — ne do - rul de cu sea —
do-rul, vi - ne de cu sea —
do-rul, vi - ne do — rul

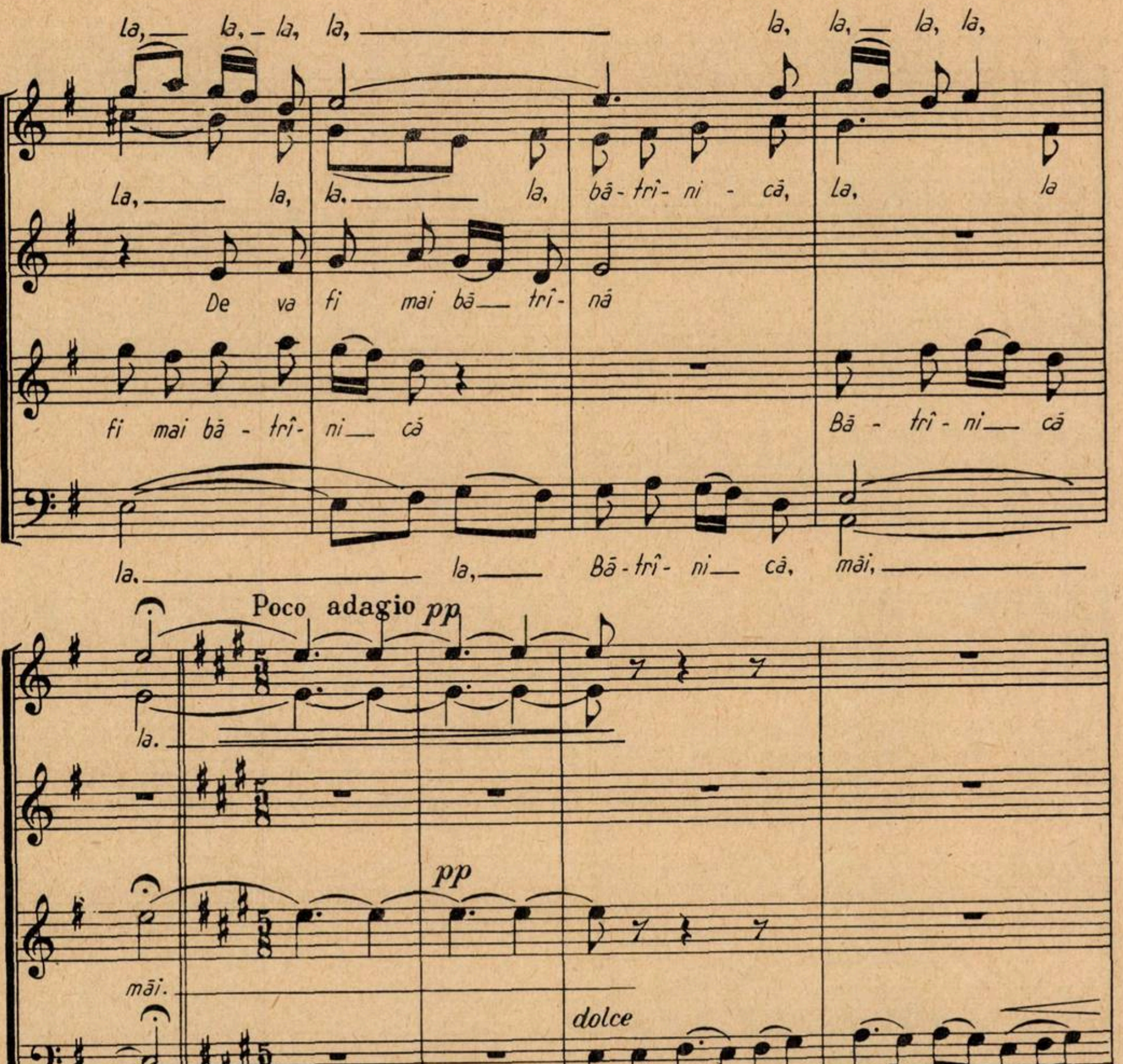

pp
dolce
În spre zori îmi vi - ne
ră.
dolce
ră.
În spre zori îmi
dolce
Vi ne do rul de
pochiss. accel.
mf
ia ră Âs - ta-i do rul mîn - drii me le, mîn-drii
p
Ia ră Âs-ta-i do-rul mîn - drii me - le
(♯)
vi ne ia ră Âs-ta-i do-rul mîn - drii me le
p
cu sea - ră Mîn-drii me - le, mîn-drii
rit.
a tempo
mp
me - le Vi ne do-rul
mf
Vi ne do-rul Do
mîn drii me le Vi ne
me le, mîn drii me - le,

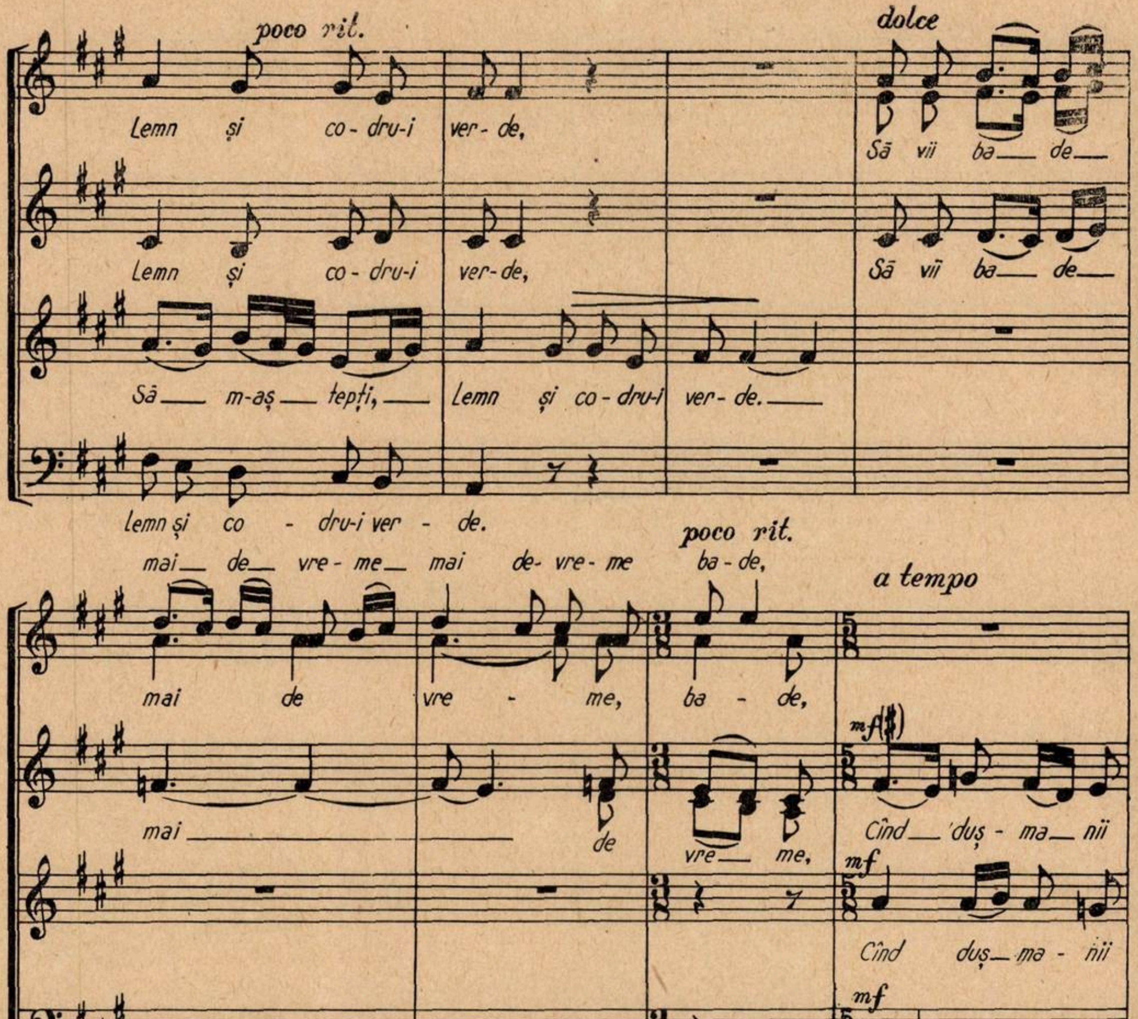

mf
Vi ne do rul de cu sea rā În spre
rul de cu sea. - rā
do-rul de cu sea rā
Vi - ne do - rul de cu sea - rā
p
poco allarg.
zori îmi vi - ne ia rā Ās - ta-i do rul
vi - ne ia rā Ās - ta-i do - rul
vi ne ia - rā Ās - ta-i do rul
E do rul
rit.
Poco vivo
mîn - drii me le.
mîn - drii me le.
mîn - drii me - le.
mîn - drii! me le La la la la la la la la

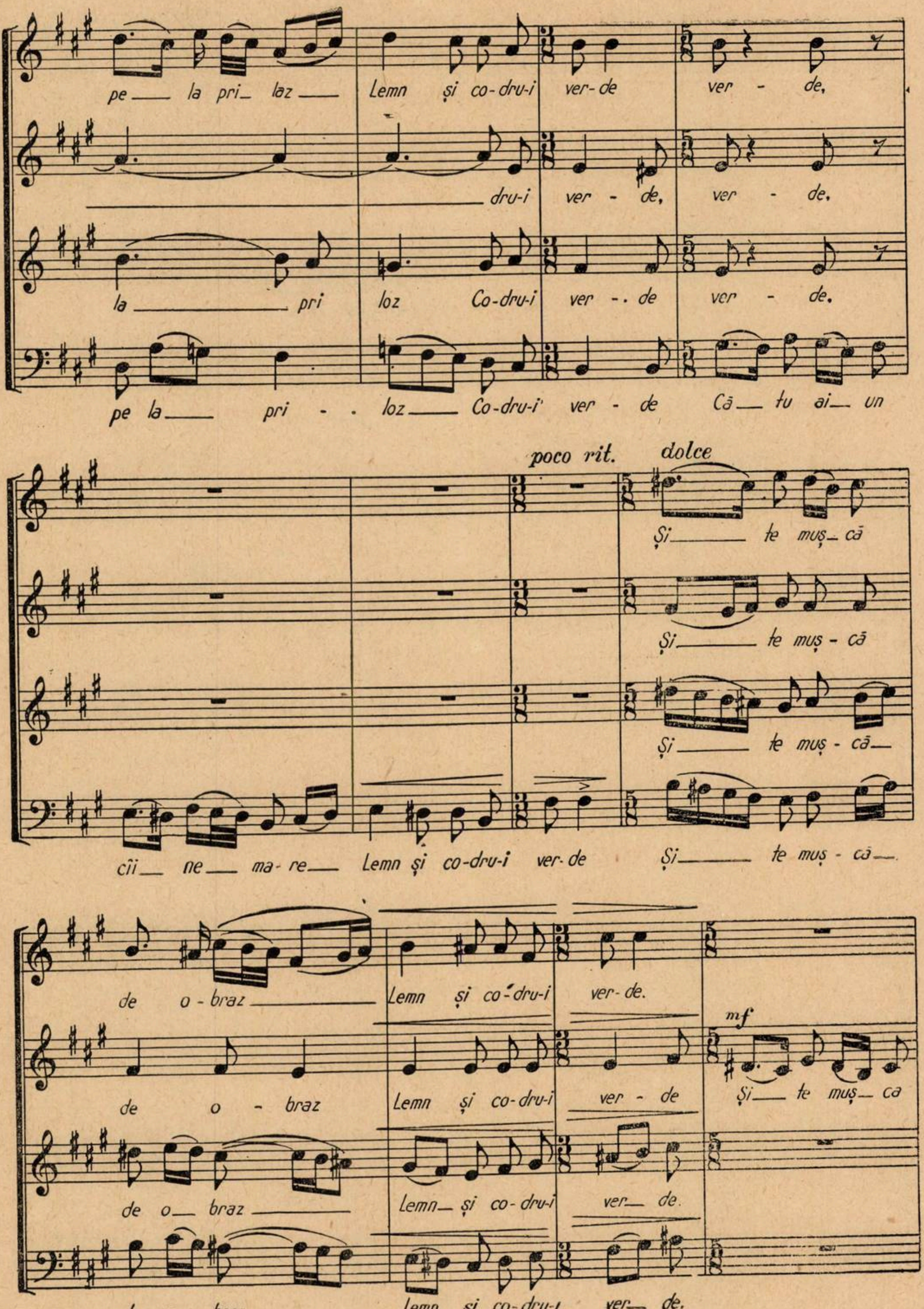

la la la — la — la la la — la — la — la la — la — la
giocoso
mf
Mă-ri-tă-mă ma-ma mea, — mă, Pî — nă sînt mai ti-nă-ră — mă, Că da-că îm-
p
La — la La — la La —
bă-trî-nesc — Ni-mă-nui — nu tre-bu-iesc — Că da-că îm-bă-trî-nesc
p
— la La — la
p
Că da-că îm-bă-trî-

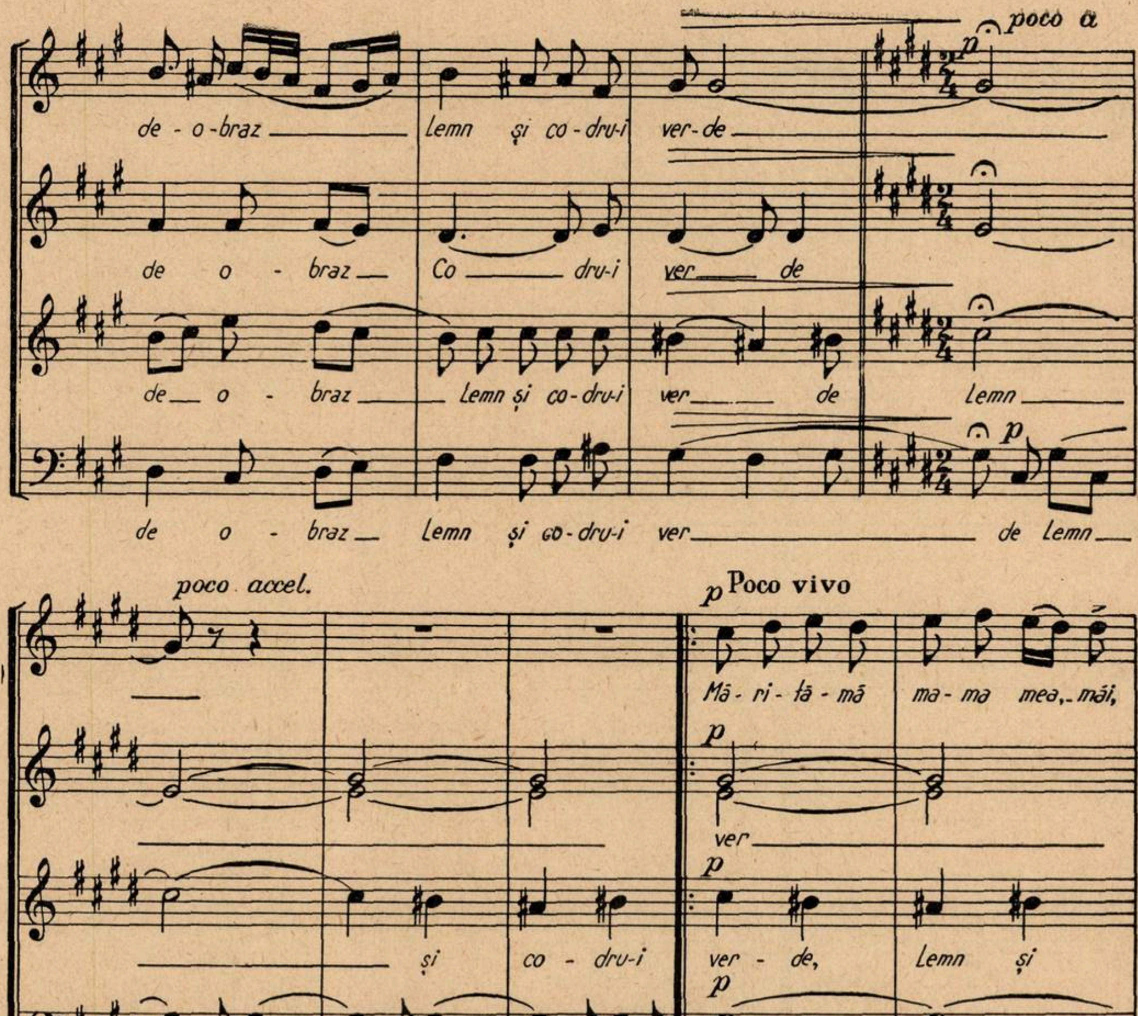

p poco a poco cresc.
Ni-mă-nui nu tre_ bu-iesc De va fi mai bă-trî-ni___
p
De va fi .mai bă-trî-ni___
p
nesc Ni-mă-nui nu tre_ bu-iesc___
f
De va fi mài bă-trî-ni_ că N-o_ mai ce-re-a-
mf
___ că, bă-trî-ni___ că, N-o mai ia a-tunci___ nici
mf
___ că, bă-trî-ni ___ că N-o mai ia a-tunci___ nici
mf
tunci nici Gi_ că Floa-re mi-că, floa-re ma-re, Stă pe-o crean-gă în pi-cioa_re
p
p cresc. al fine
Gi___ că Gi - că De va fi mai bă-trî-ni-că
p
p
(♮)
Gi___ că Gi - că De va fi mai bă-trî-ni-că
p
Că nu-i ba-de ca_ s-o ia, mă,
mf
Că nu-i ba-de ca s-o ia,_ mă, De_ va fi mai

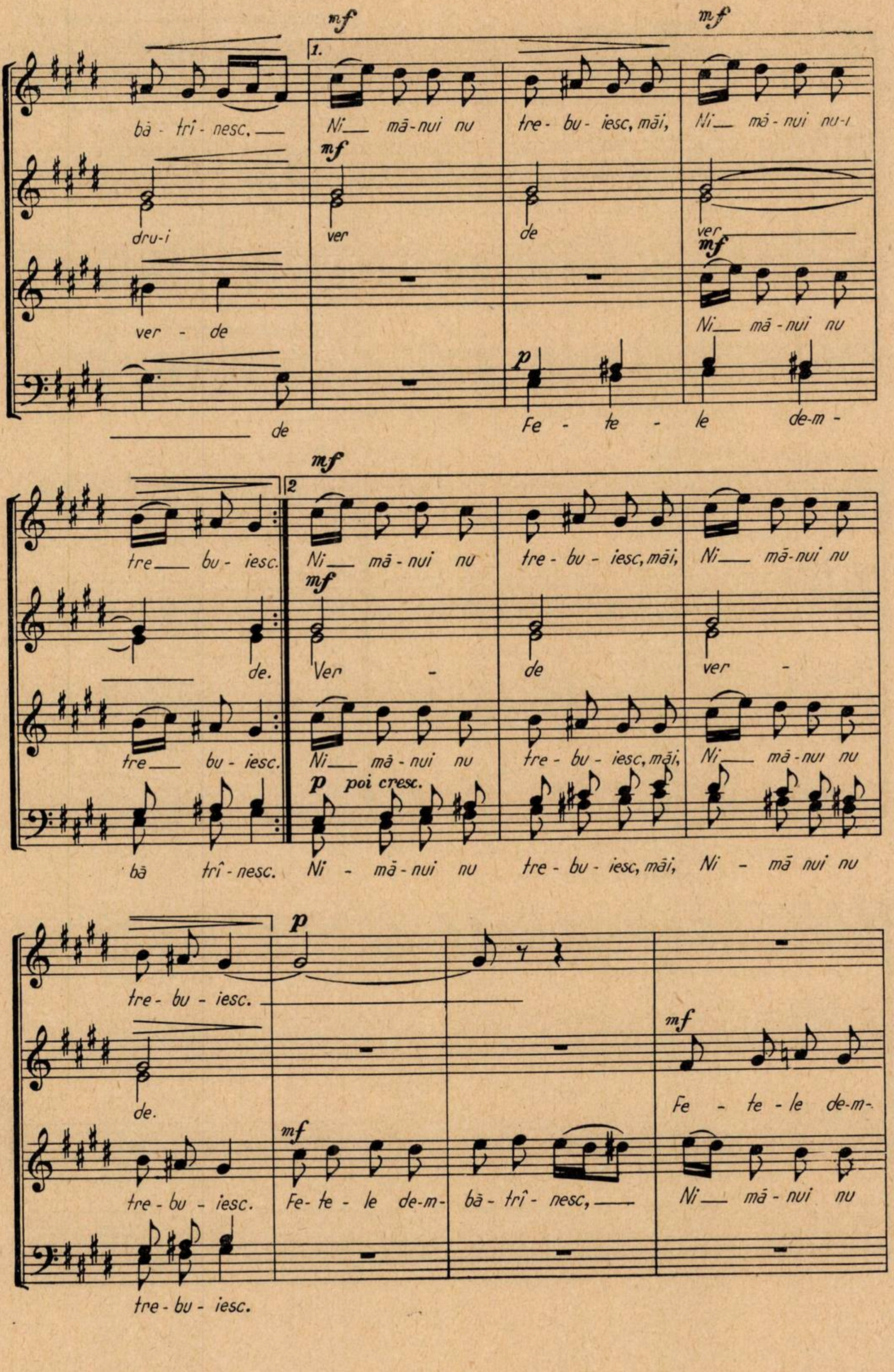

sempre cresc.
N-o mai ia a - tunci nici Gi cā De va fi mai
N-o mai ia a - tunci nici Gi cā De va fi mai
mf
N-o mai ce-re-a - tunci Gi cā
bā - trî - ni - cā N-o mai ce - re - a - tunci Gi cā
f
bā - trî - ni cā bā - trî - ni - cā, bā - trî - ni - cā, bā - trî -
bā - trî - ni cā bā - trî - ni - cā, bā - trî - ni - cā, bā - trî -
mf
f
N-o mai ce - re - a - tunci Gi cā la, la, la, la, De va fi mai
ff
ni cā N-o mai ce - re Gi - cā, la, la, la, la, la, la,
ni cā N-o mai ce - re Gi cā, La, la, la.
ff
De va
ff
bā - trî - ni cā La, la, la, la, La, la, la, la, la, la, la, la,

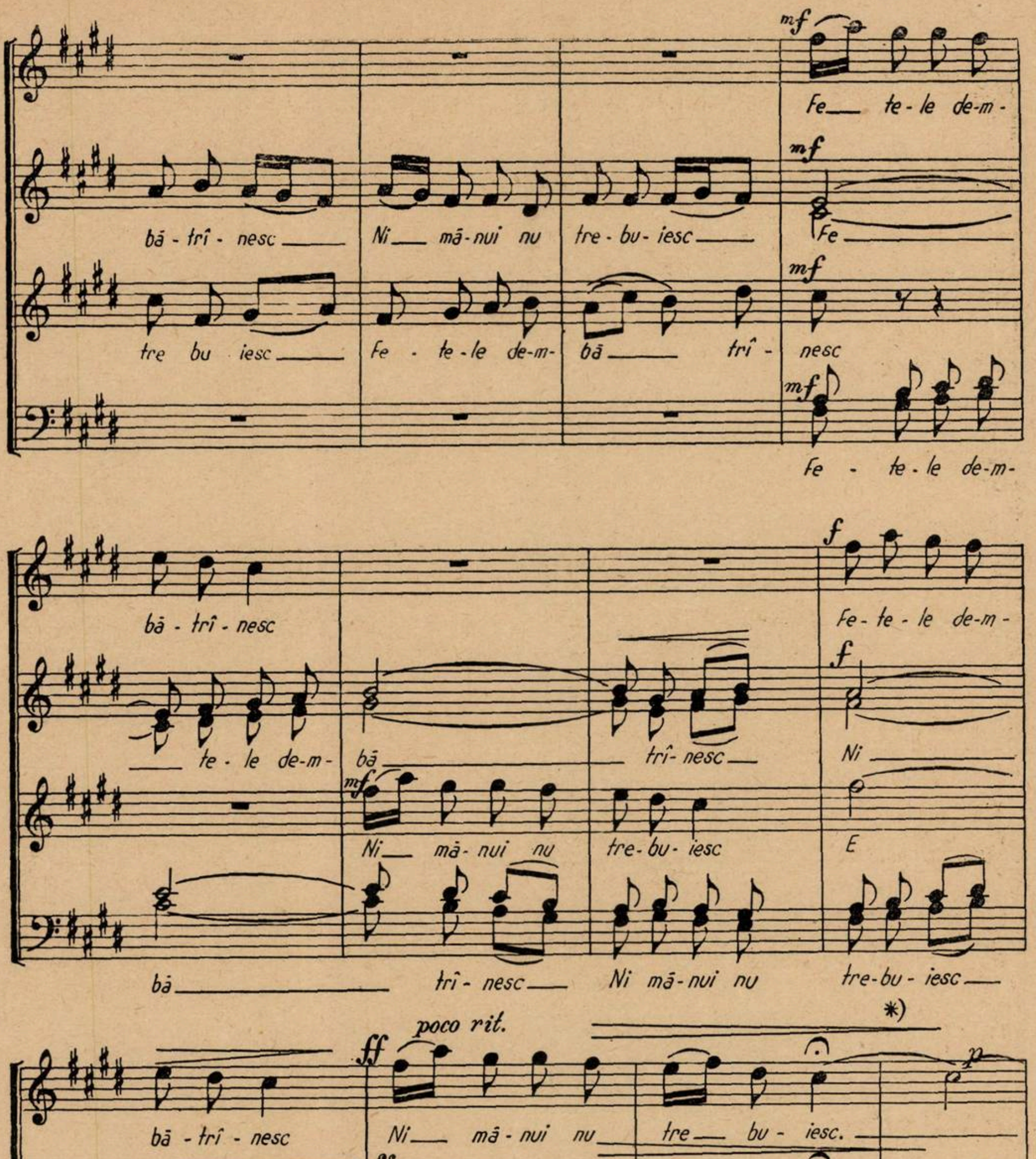

la, la, la, la, la, la, la, la,
La, la, la. la, bă-trî-ni-că, La, la
De va fi mai bă trî-nă
fi mai bă-trî-ni că
Bă-trî-ni că
la. la, Bă-trî-ni că, măi,
Poco adagio pp
la.
pp
măi.
dolce
Mă-ri-u ță pup de crin,
dolce
Eu te-aș-tept, Să m-aș teptí,
p
Eu te-aș-tept, te-aș tept,
p
Eu te-aș tept, Să m-aș-teptí
Lemn și co-dru-i ver-de. ver-de.


poco rit.
dolce
Lemn și co-dru-i ver-de,
Să vii ba— de—
Lemn și co-dru-i ver-de,
Să vii ba— de—
Să— m-aș— tepți,— Lemn și co-dru-i ver-de.—
lemn și co - dru-i ver - de.
mai— de— vre-me— mai de-vre-me ba-de,
poco rit.
a tempo
mai de vre - me, ba - de,
mf(♯)
mai— de vre— me,
Cînd— dus - ma— nii
mf
Cînd duș— ma - nii
mf
Ta - ie—
mf
Cînd duș-ma-nii— ta - ie— lem - ne Co-dru-i ver-de, Să— nu vii—
f
mf
ta— ie lem— ne Co-dru-i— ver - de Co—
f
mf
ta— ie lem-ne Lemn și co-dru-i ver - de Să nu— vii pe
f
mf
— lem-ne Co-dru-i ver - de, Să— nu vii—
f

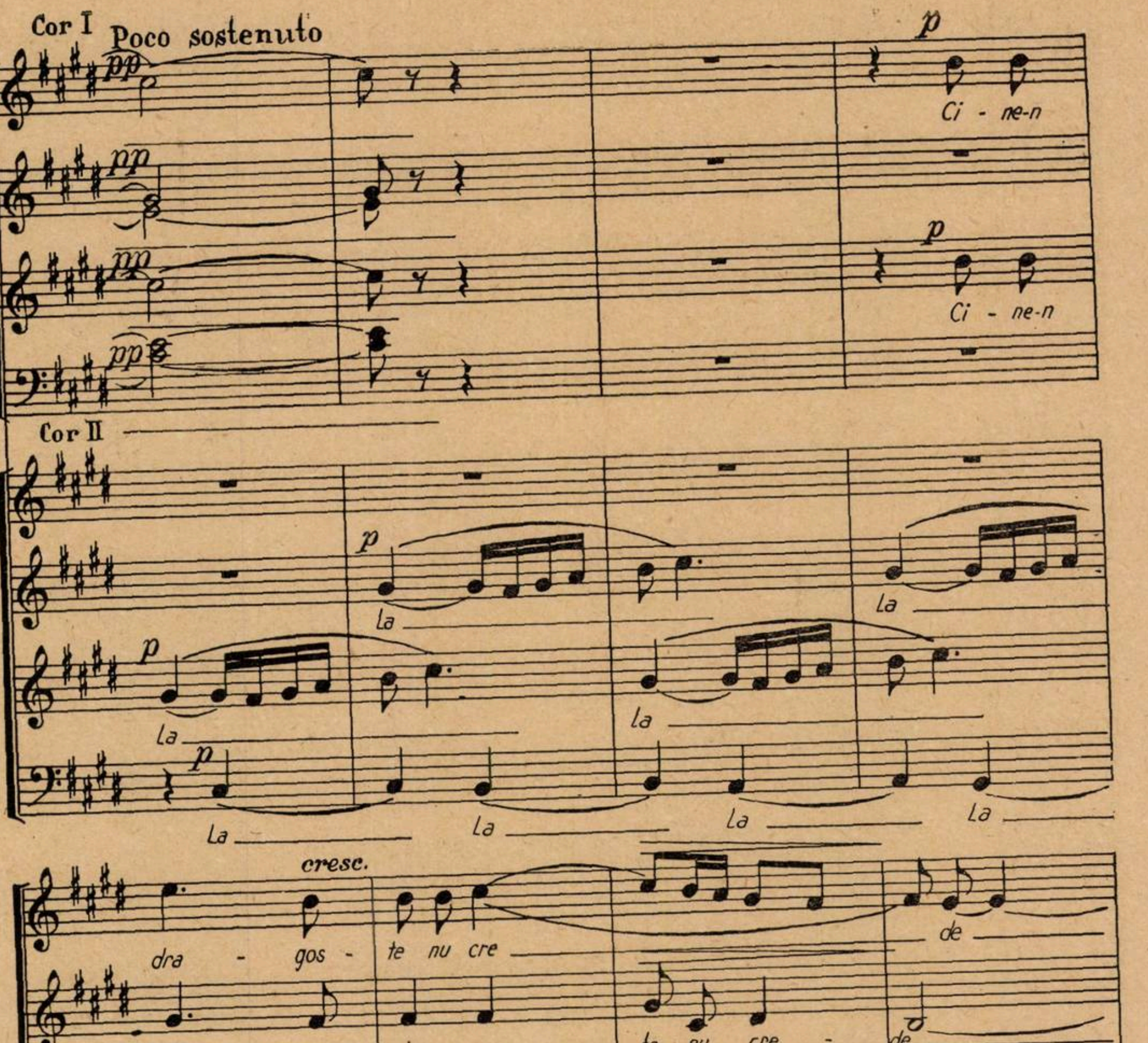

pe — la pri_ laz — Lemn și co-dru-i ver-de ver - de,
— dru-i ver - de, ver - de,
la — pri loz Co-dru-i ver - - de ver - de,
pe la — pri - - loz — Co-dru-i ver - de Că — tu ai — un
poco rit.
dolce
Și — te muș - că
Și — te muș - că
Și — te muș - că —
cîi — ne — ma - re — Lemn și co-dru-i ver-de Și — te muș - că —
de o - braz — Lemn și co-dru-i ver-de.
mf
de o - braz Lemn și co-dru-i ver - de Și — te muș — ca
de o — braz — Lemn — și co-dru-i ver — de.
de - o — braz — Lemn — și co-dru-i ver — de.

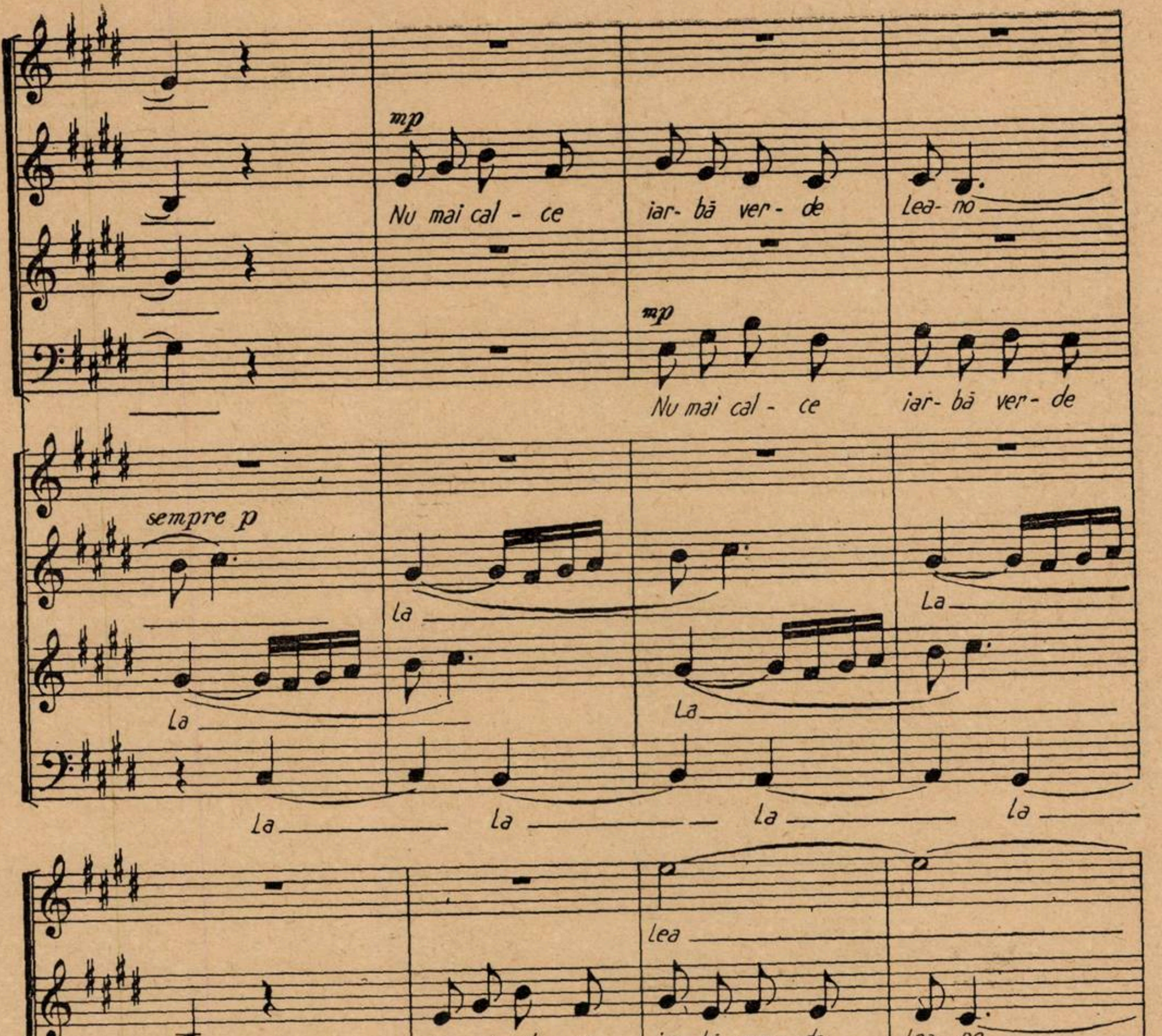

poco a
p
de - o - braz
Lemn și co - dru-i ver - de
de o - braz
Co - dru-i ver - de
de - o - braz
Lemn și co - dru-i ver - de Lemn
p
de o - braz Lemn și co - dru-i ver - de Lemn
poco accel.
p Poco vivo
Mă - ri - tă - mă ma - ma mea, - măi,
p
ver
p
și co - dru-i ver - de, Lemn și
p
și co - dru-i ver - de ver - de, ver
Pî - nă sînt mai ti - nă - ră, - măi, Că - da - că îm - bă - trî - nesc, - îm -
de Lemn și co
co - dru-i ver - de Lemn și co - dru-i

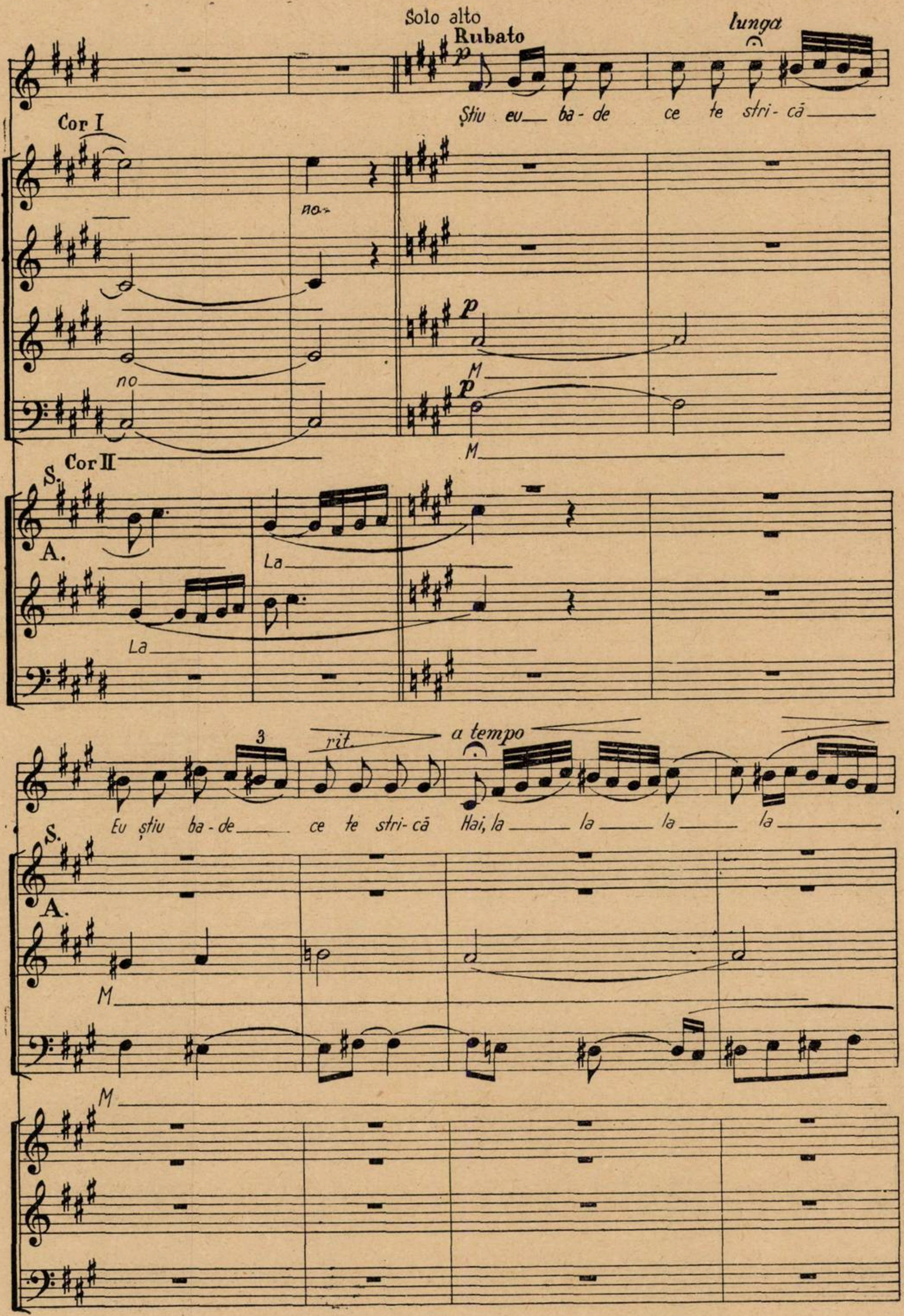

mf
1.
bă - trî - nesc,
Ni — mă-nui nu
tre - bu - iesc, măi,
Ni — mă - nui nu-i
dru-i
ver
de
ver
ver - de
Ni — mă - nui nu
p
de
Fe - te - le dem-
2
tre — bu - iesc.
Ni — mă - nui nu
tre - bu - iesc, măi,
Ni — mă-nui nu
de.
Ver - de
ver -
p poi cresc.
bă trî - nesc.
Ni - mă - nui nu
tre - bu - iesc, măi,
Ni - mă nui nu
tre - bu - iesc.
Fe - te - le dem-
Fe - te - le dem-
bă - trî - nesc, —
trebu-iesc.

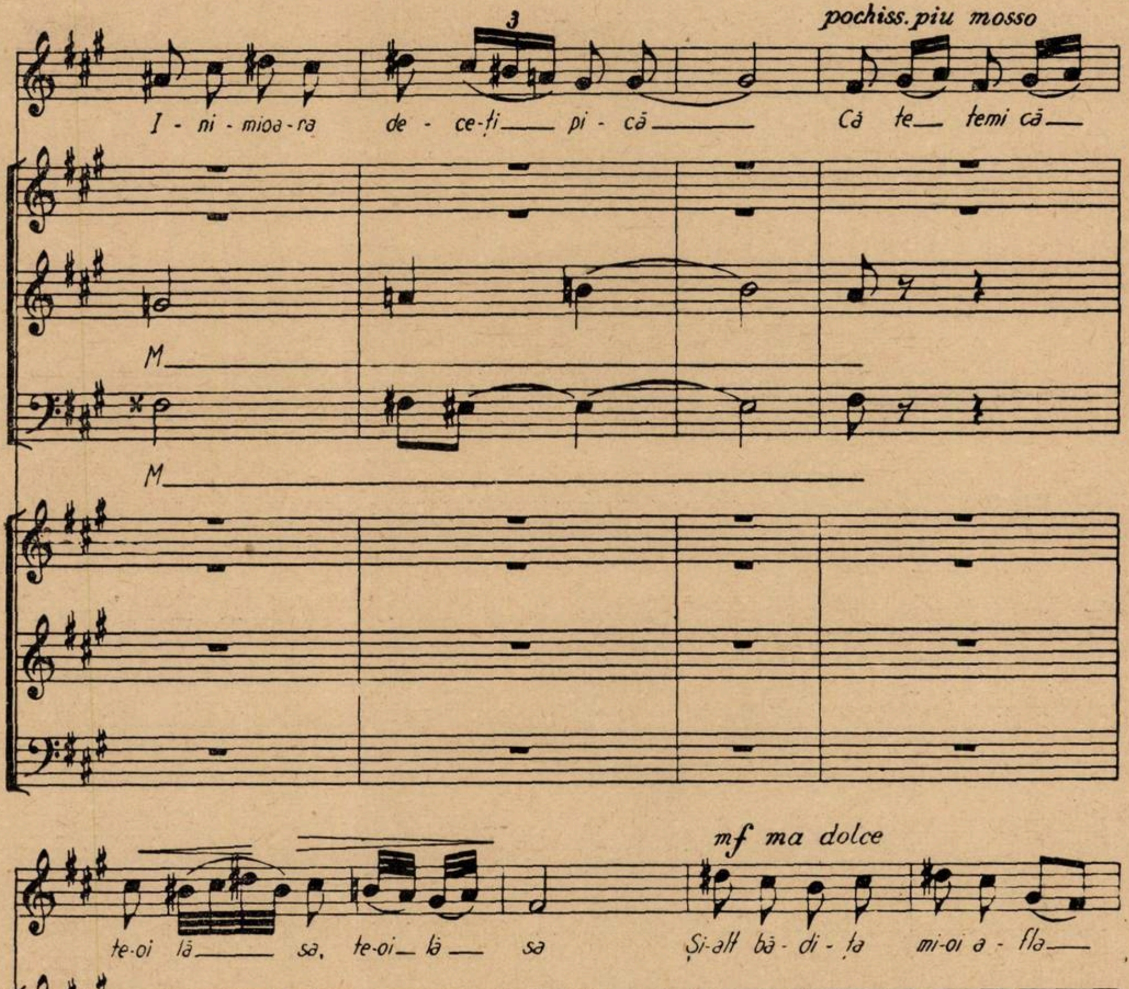

mf
Fe___ te - le de-m -
bă - trî - nesc___ Ni___ mă - nui nu tre - bu - iesc___ Fe___
tre bu iesc___ Fe - te - le de-m - bă___ trî - nesc
Fe - te - le de-m -
bă - trî - nesc
f
Fe - te - le de-m -
___ te - le de-m - bă___ trî - nesc___ Ni___
Ni___ mă - nui nu tre - bu - iesc E
bă___ trî - nesc___ Ni mă - nui nu tre - bu - iesc___
poco rit.
*)
ff
p
bă - trî - nesc Ni___ mă - nui nu___ tre___ bu - iesc.___
___ mă - nui nu tre___ bu iesc.___
le Ni___ mă - nui nu tre___ bu - iesc.___
Ni___ mă - nui nu tre - bu - iesc.___

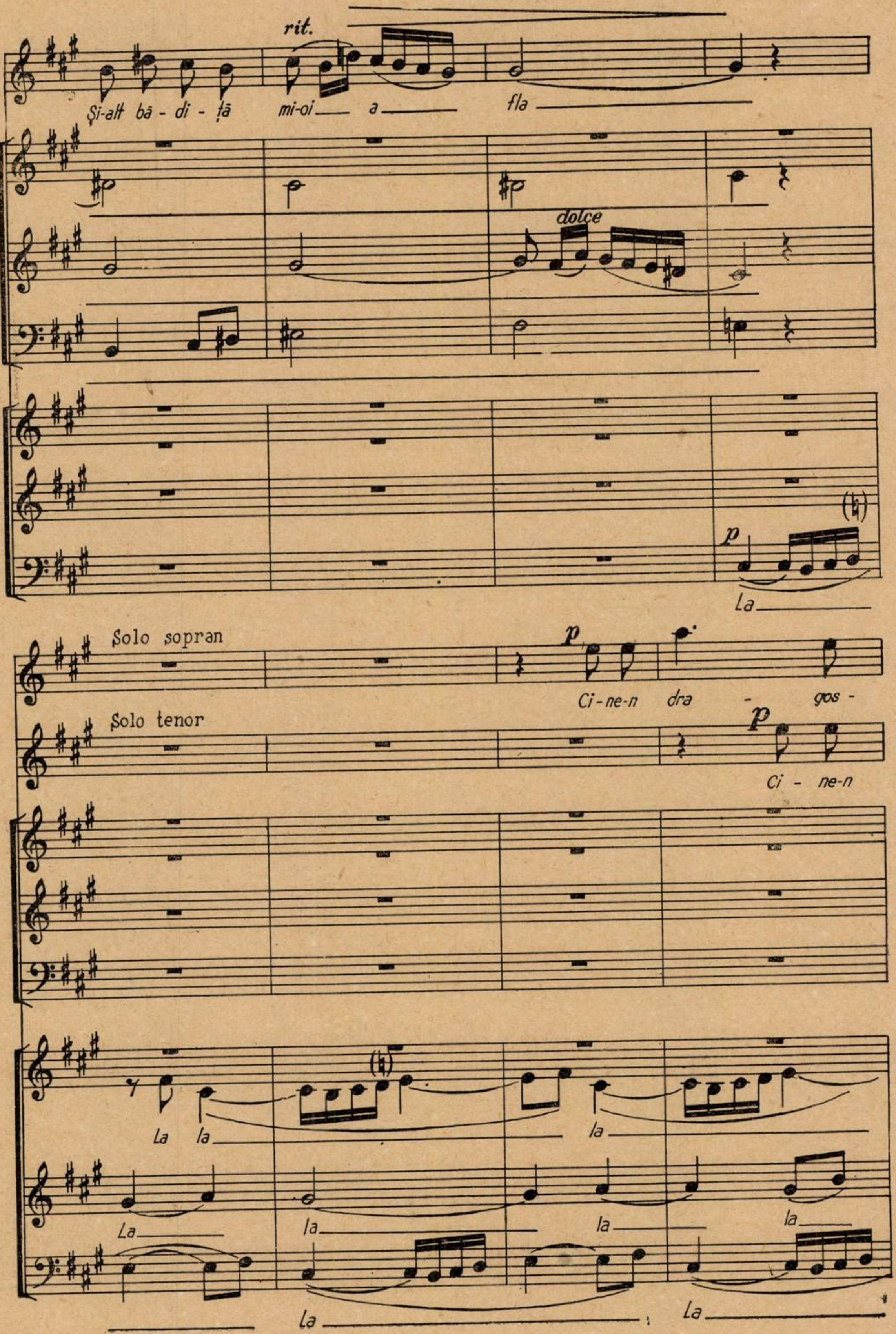
*) În această măsură jumătate din fiecare partidă încetează de a cînta, partidele împărțindu-se în două grupe (Cor I și Cor II).

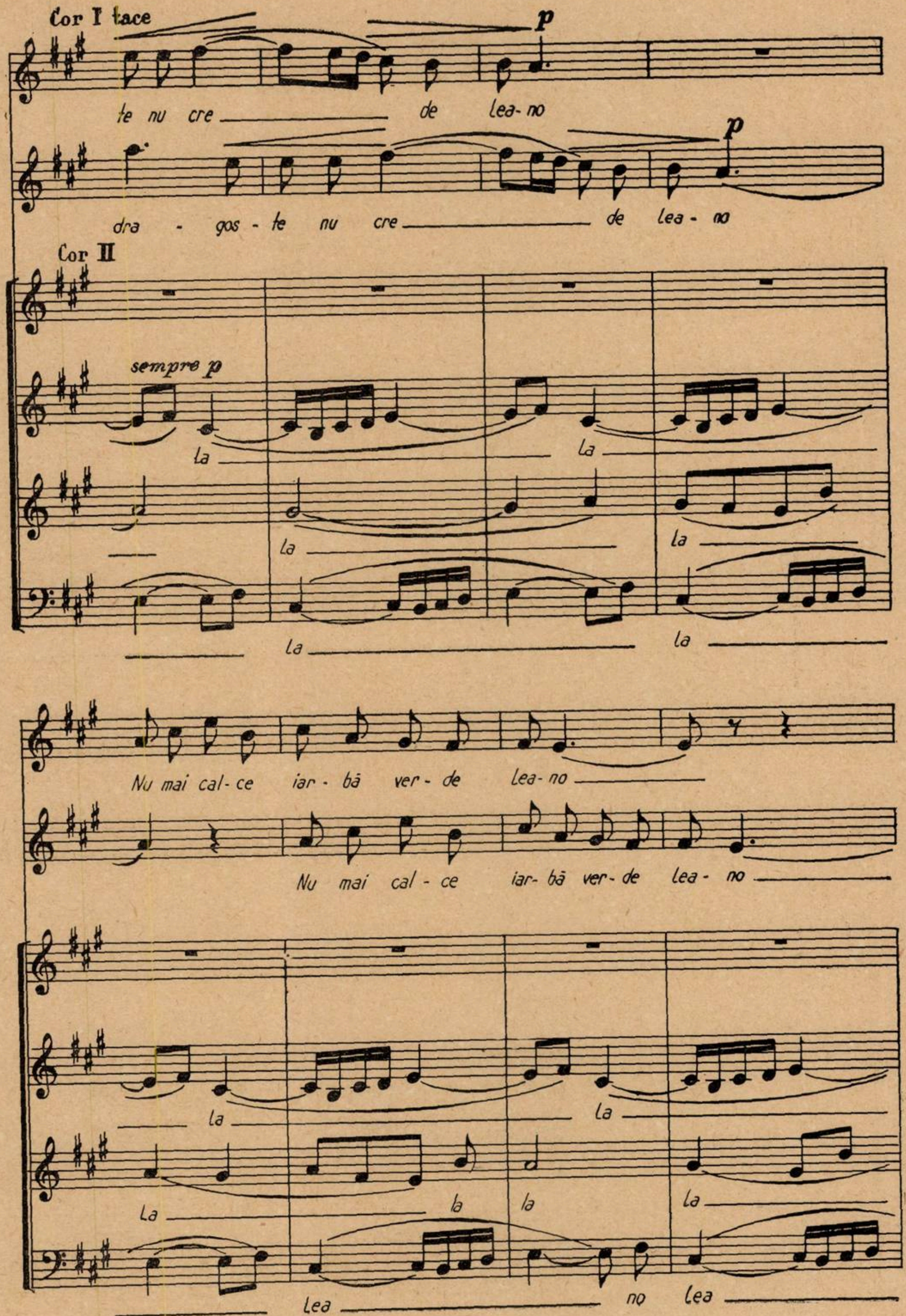

Cor I
Poco sostenuto
pp
p
Ci - ne-n
Cor II
La
cresc.
dra - gos - te nu cre - de
Ci - ne-n dra - gos - te nu cre - de
sempre p
La.

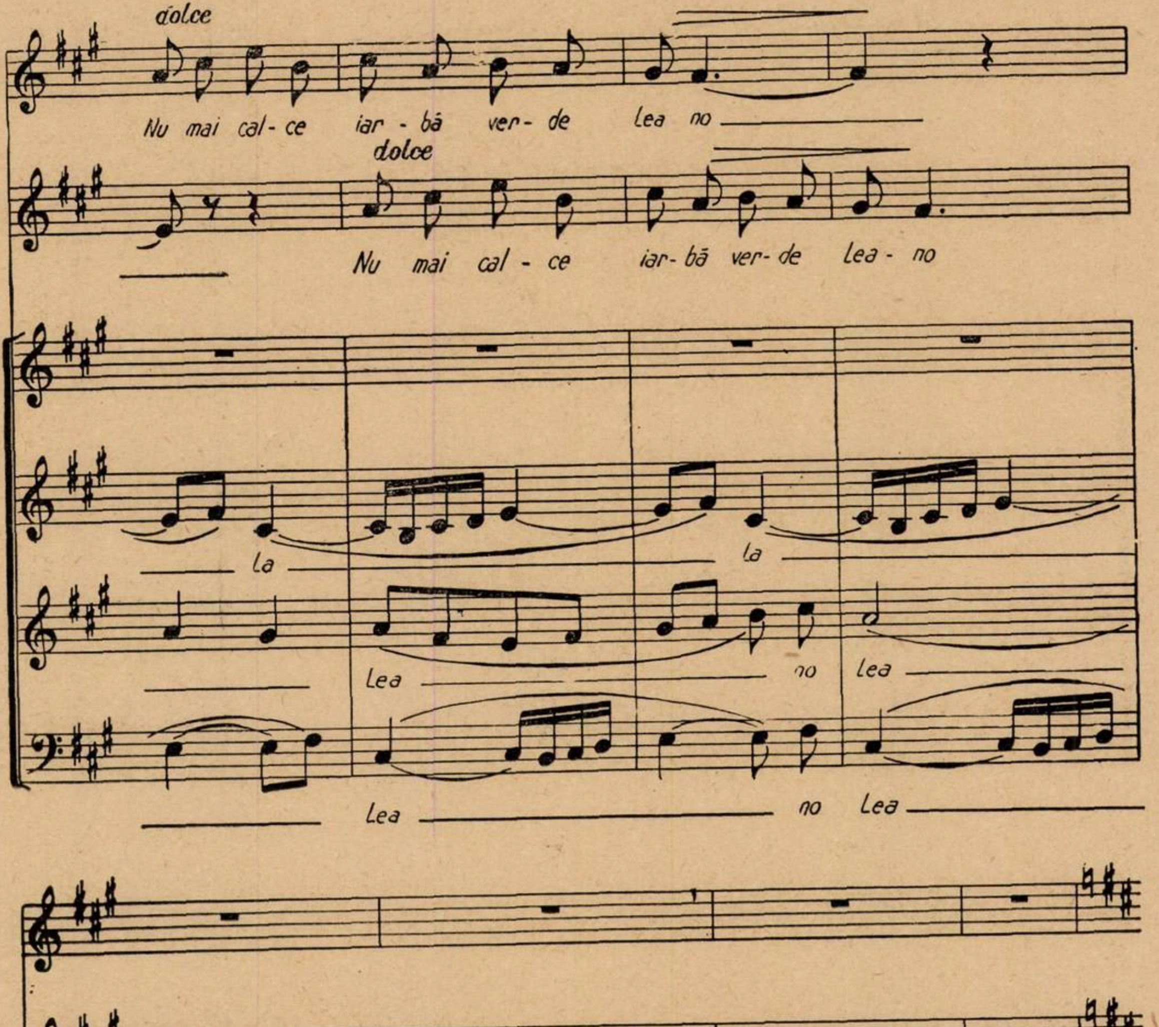
mp
Nu mai cal - ce
iar- bă ver - de
Lea- no
mp
Nu mai cal - ce
iar- bă ver - de
sempre p
La
La
La
La
La
la
la
la
Lea
Nu mai cal - ce
iar- bă ver - de
Lea- no
lea no
lea no
Lea - no
Lea
no
La
La
La
La
La
La
La
La

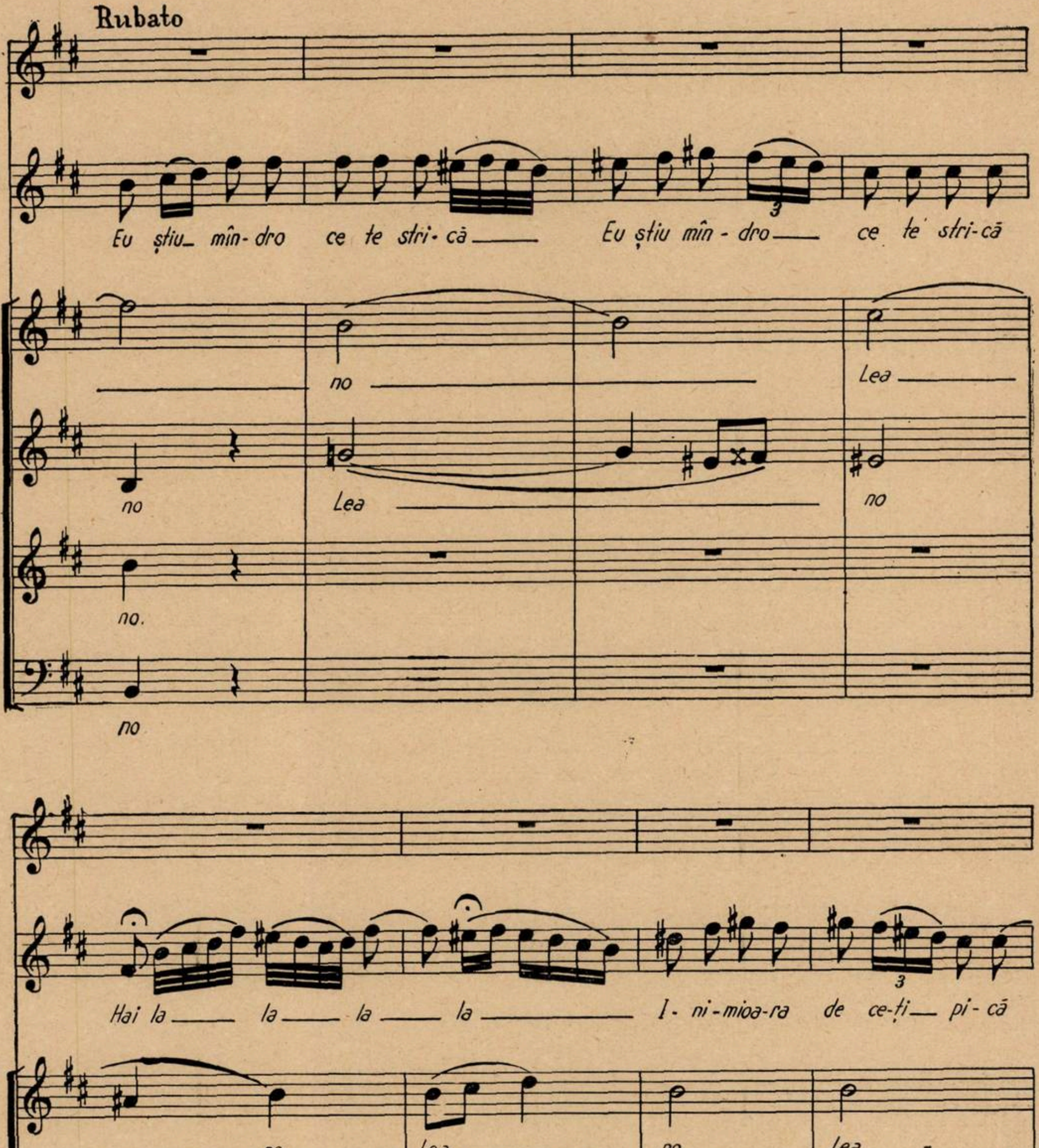

Solo alto
Rubato
p
lunga
Știu eu ba-de ce te stri-că
Cor I
no
no
p
M
p
M
Cor II
S.
A.
La
La
3
rit.
a tempo
Eu știu ba-de ce te stri-că Hai, la la la la
S.
A.
M
M

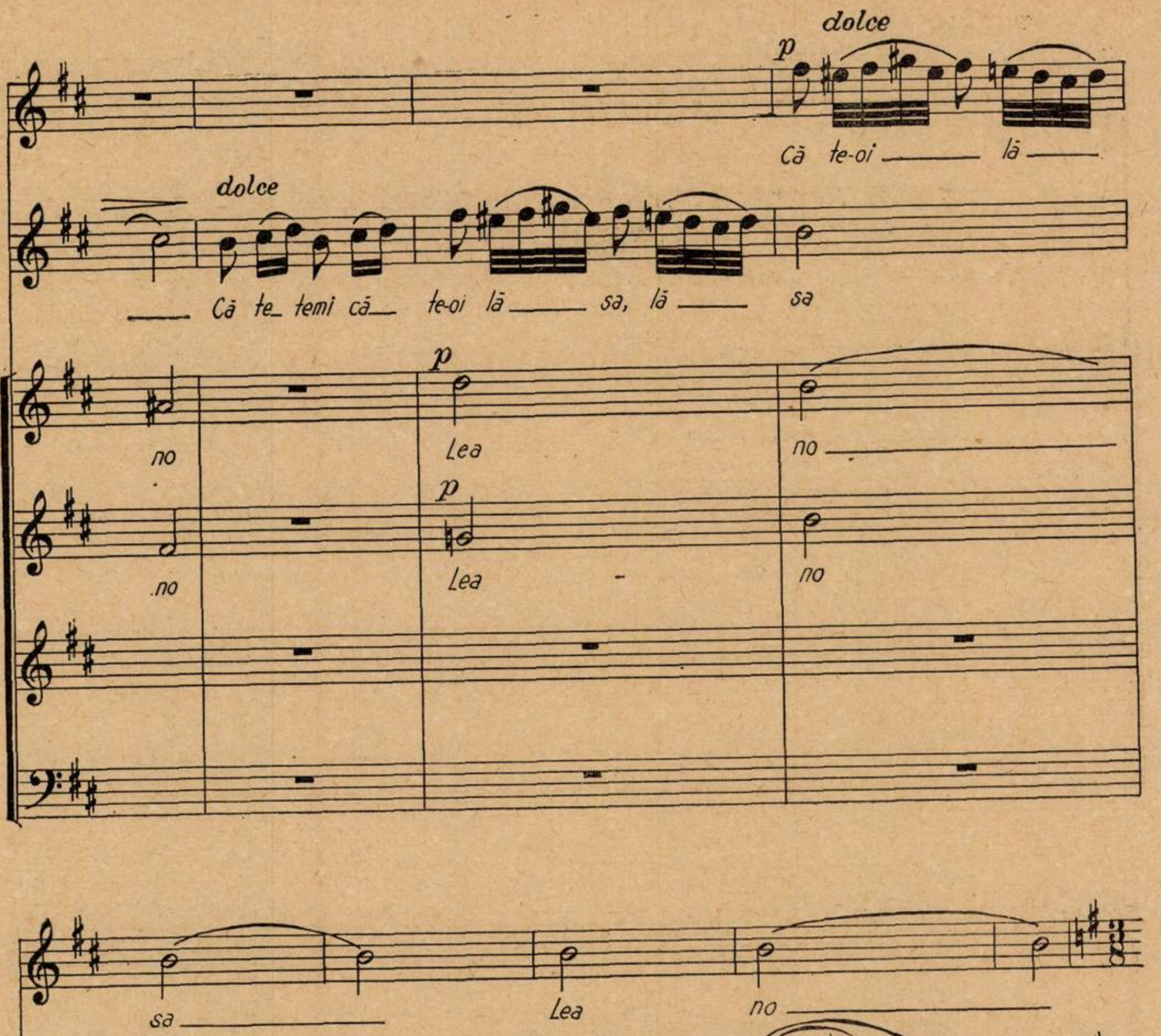

3
pochiss. piu mosso
I - ni - mioa - ra de - ce-ți pi - că Că te temi că
M
M
te-oi lă sa, te-oi lă sa
mf ma dolce
Și-alt bă - di - ța mi-oi a - fla
p
M
p
M
p
p
M


rit.
Şi-alt bă - di - ță mi-oi a fla
dolce
p
La
Solo sopran
p
Ci - ne-n dra - gos -
Solo tenor
p
Ci - ne-n
La la la
La la la la
la La


Cor I tace
p
te nu cre de lea-no
p
dra - gos - te nu cre de lea - no
Cor II
sempre p
la la
la la
la la
Nu mai cal - ce iar - bă ver - de lea - no
Nu mai cal - ce iar - bă ver - de lea - no
la la
La la la la
lea no lea

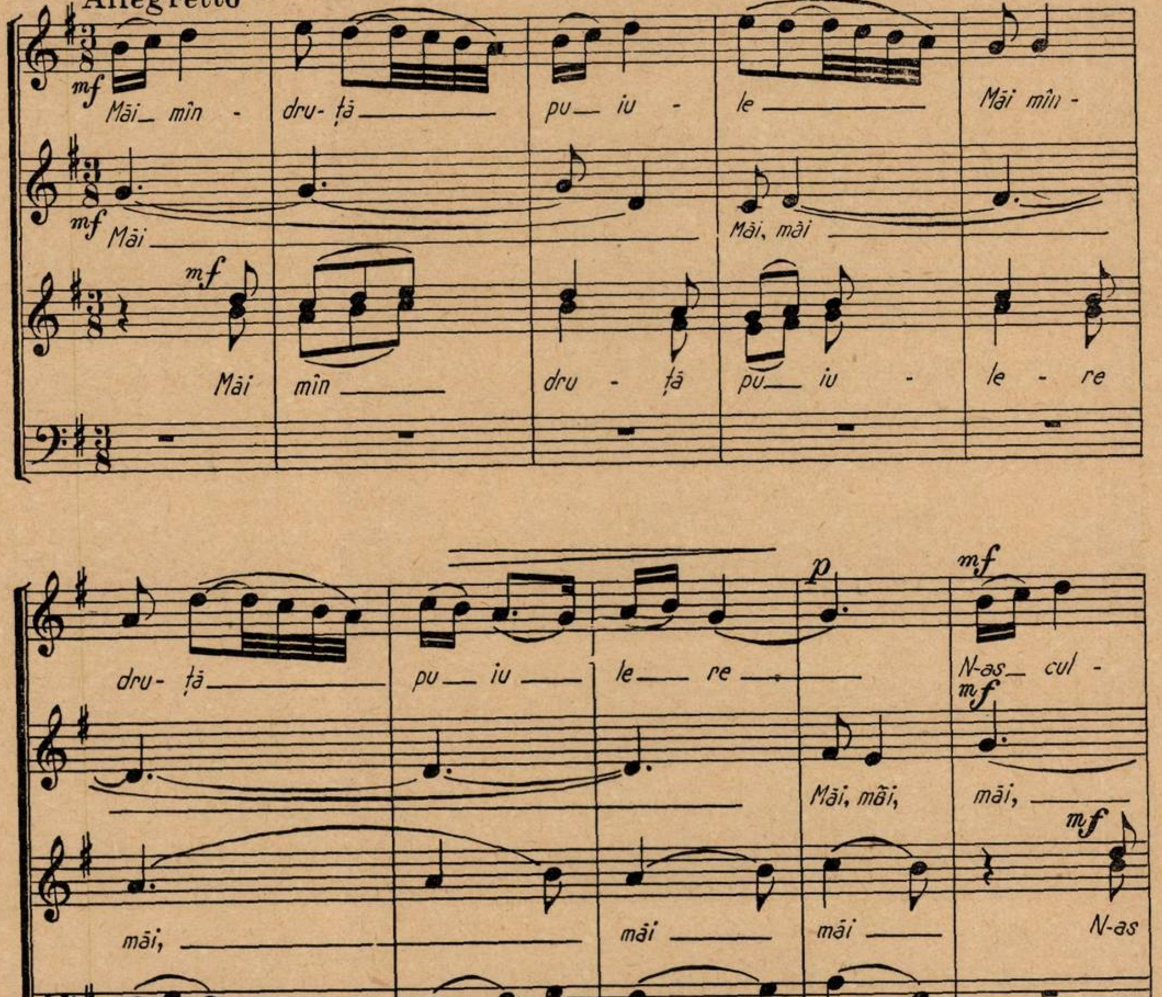

dolce
Nu mai cal- ce iar - bă ver- de lea no
dolce
Nu mai cal - ce iar- bă ver- de Lea - no
la
la
Lea
no
Lea
Lea
no
Lea
pp
lea
pp
no
Lea
no
Lea
pp
no
Lea
no
Lea-
pp
no
Lea
no
lea


Rubato
Eu știu_ mîn-dro ce te stri-că___ Eu știu mîn-dro___ ce te stri-că
no___ Lea___
no Lea___ no
no.
no
Hai la___ la___ la___ la___ I-ni-mioa-ra de ce-ți___ pi-că
___ no Lea___ no Lea -
Lea - no Lea - no Lea___

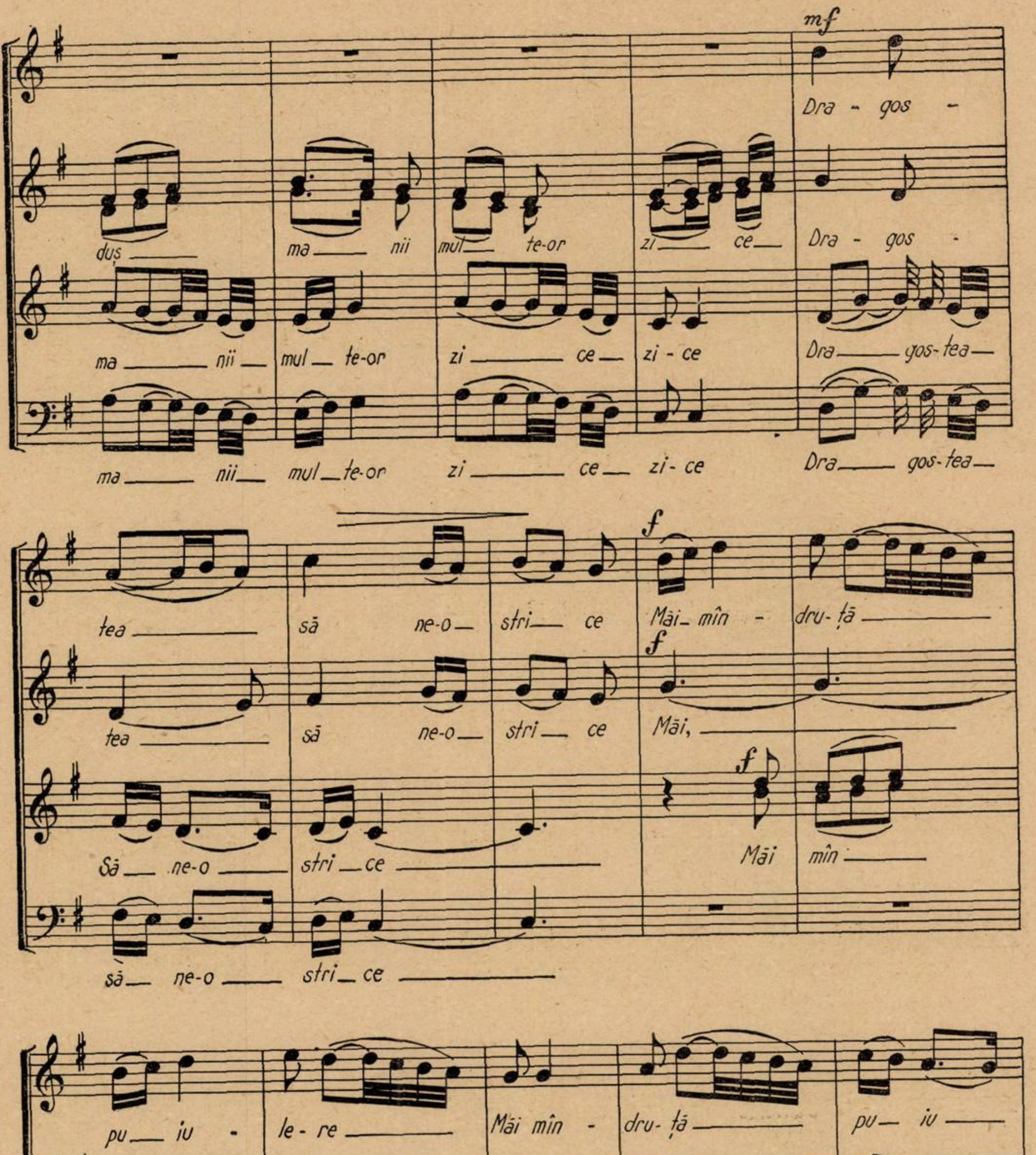

dolce
p
Că te-oi — lă —
dolce
— Că te_ temi că— te-oi lă — sa, lă — sa
p
no
Lea
no —
p
.no
Lea -
no
sa —
Lea
no —
Și-al-tă mîn-dră mi-oi a - fla, — Și-al-tă mîn-dră mi-oi — a — fla.
no.
Lea —
no
Lea —
no.

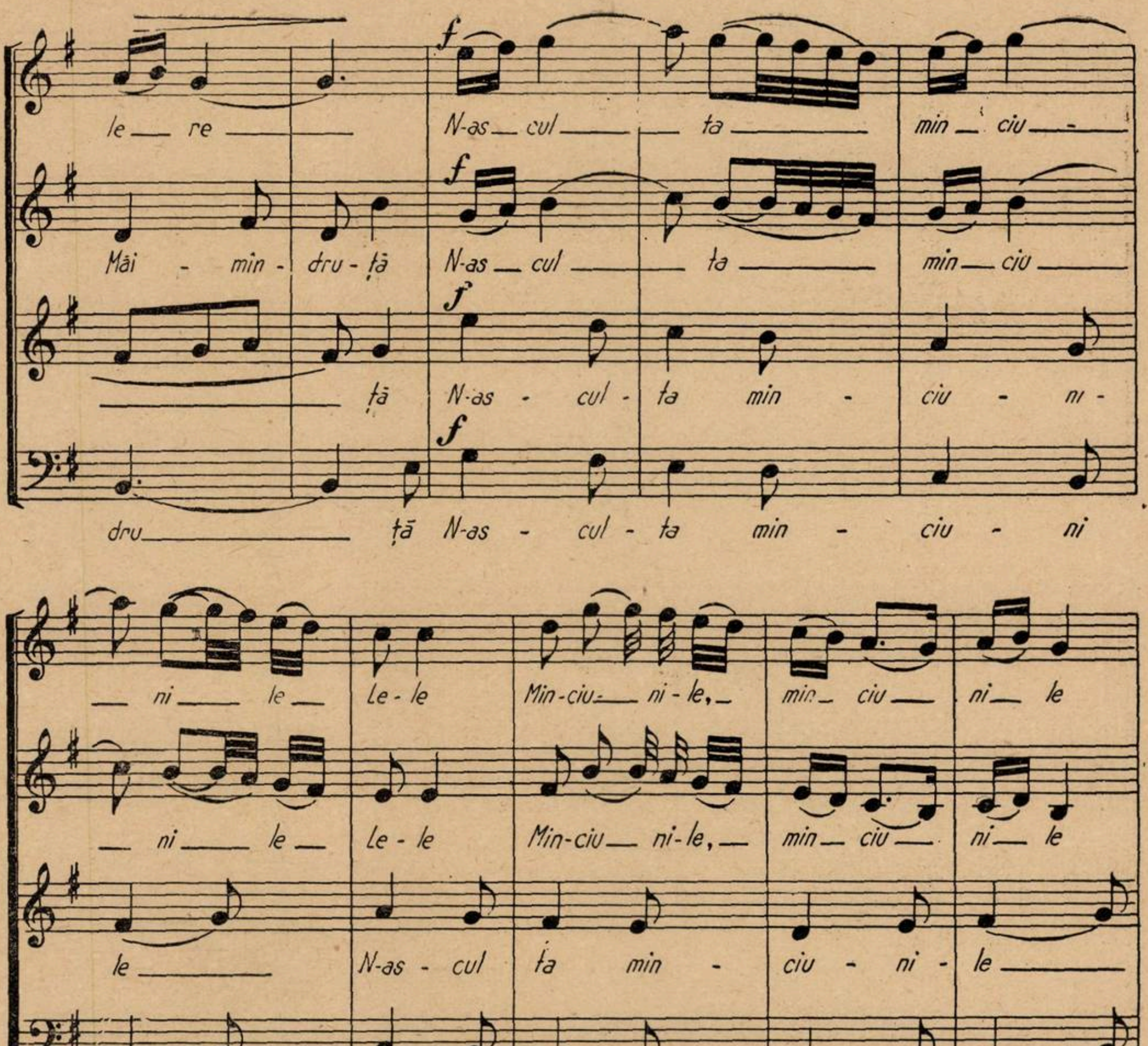
Cor I și Cor II

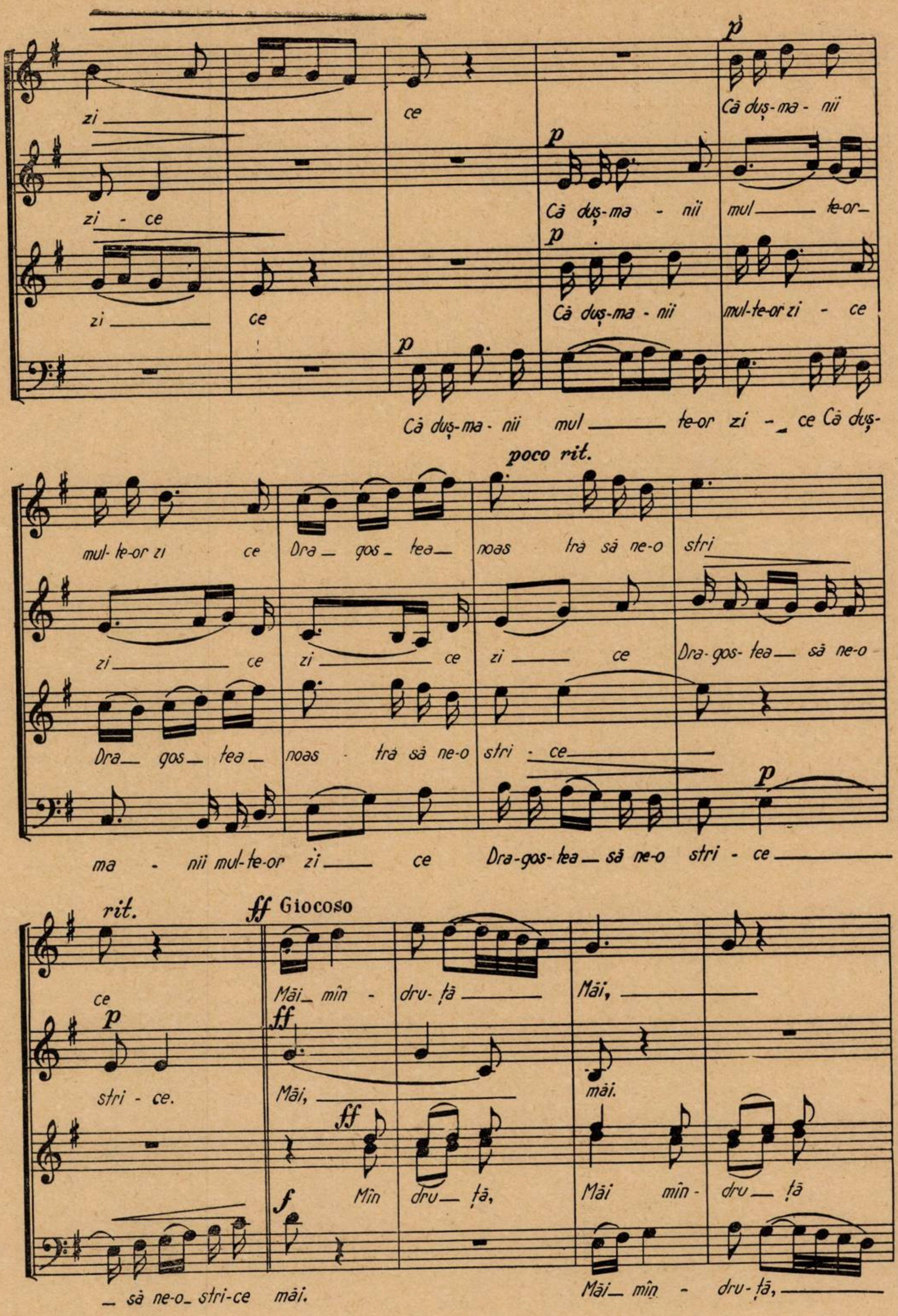
Allegretto

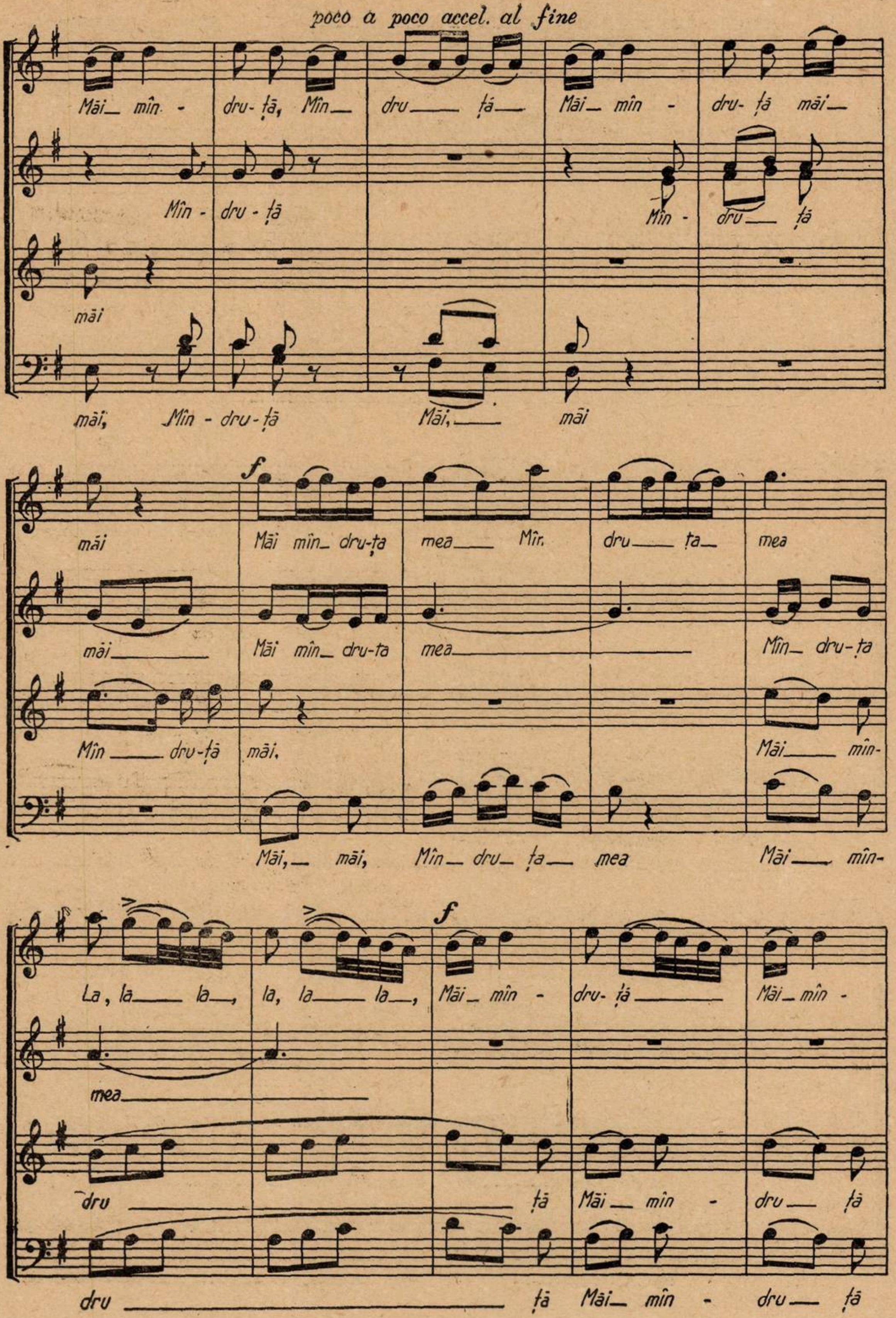


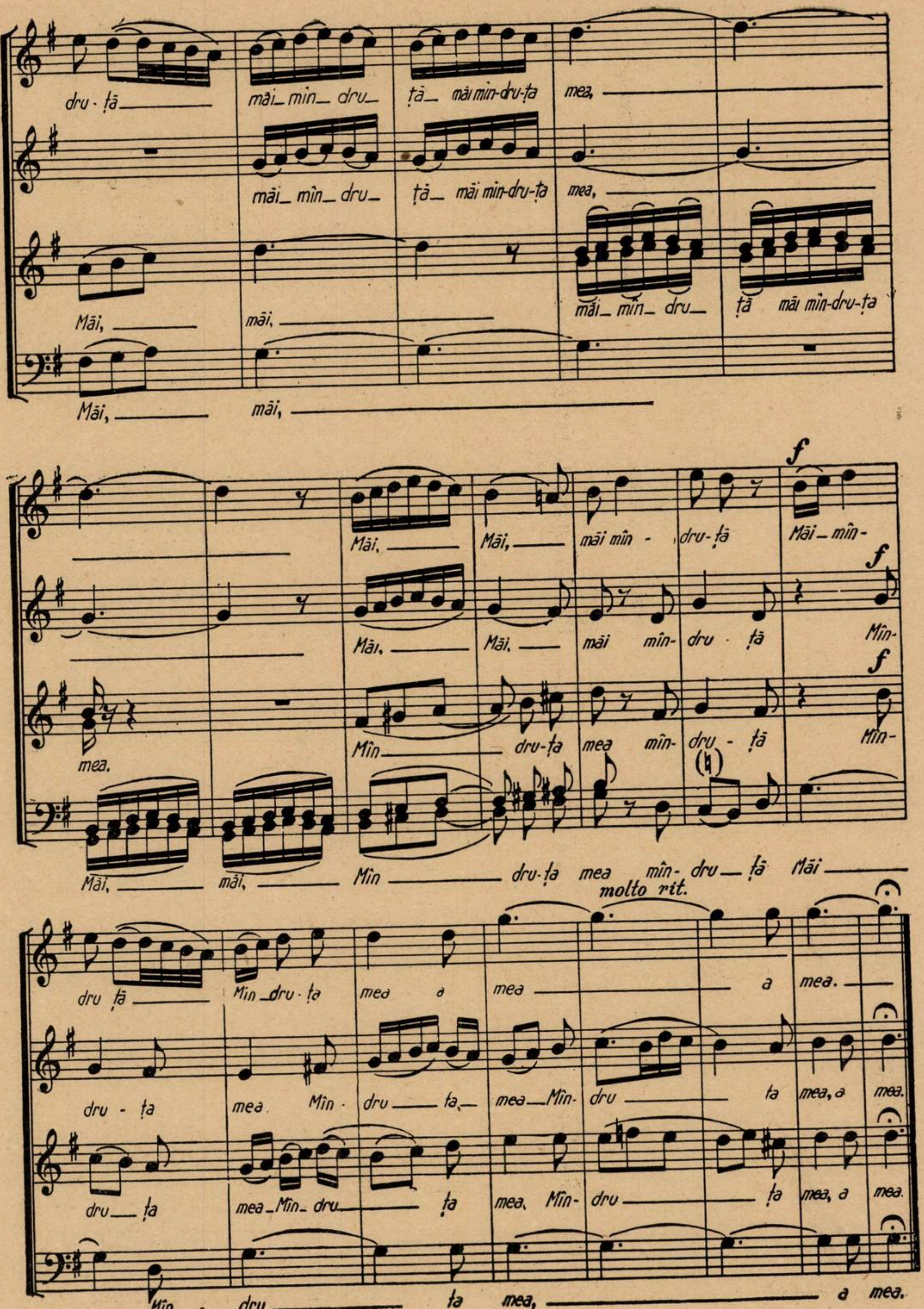
mf
Măi_ mîn - dru- ță ___ pu_ iu - le ___ Măi mîn -
mf Măi ___ Măi, măi ___
mf
Măi mîn ___ dru - ță pu_ iu - le - re
dru- ță ___ pu_ iu ___ le ___ re ___
p
mf
N-as_ cul -
mf
Măi, măi, măi, ___
măi, ___ măi ___ măi ___
mf
N-as
Măi ___ mîn dru_ ță măi, ___ măi, ___
ta min ___ ciu_ ni ___ le_ re măi
p
La la La la Că
cul - ta min - ciu - ni - le La la la la la Că_ duș -
f
f
La la la la la Că_ duș -


mf
Dra - gos -
dus ma nii mul te-or zi ce Dra - gos -
ma nii mul te-or zi ce zi - ce Dra gos- tea
ma nii mul te-or zi ce zi - ce Dra gos- tea
f
tea să ne-o stri ce Măi mîn - dru- ță
f
tea să ne-o stri ce Măi,
f
Să ne-o stri ce Măi mîn
să ne-o stri ce
pu iu - le - re Măi mîn - dru- ță pu- iu
Măi, mai, Măi mîn - dru ță
dru - ța pu iu le - re Măi mîn - dru -
Măi mîn -


f
le — re — N-as — cul — ta — min — ciu —
Măi - min - dru - ță N-as — cul — ta — min — ciu —
— ță N-as - cul - ta min - ciu - ni -
dru — ță N-as - cul - ta min - ciu - ni
— ni — le — Le - le Min-ciu — ni - le, — min — ciu — ni — le
— ni — le — Le - le Min-ciu — ni - le, — min — ciu — ni — le
le — N-as - cul ta min - ciu - ni - le —
le — N-as - cul - ta min - ciu - ni - le —
mf
Duș - ma — nii mul - te-or
Că — duș - ma — nii — mul — teor zi — ce —
Duș - ma — nii mul - te-or zi - ce
Că — duș ma — nii — mul — te-or zi — ce — zi - ce


p
zi ce
Că duș-ma-nii
zi - ce
p
Că duș-ma - nii mul te-or
p
zi ce
Că duș-ma - nii mul-te-or zi - ce
p
Că duș-ma - nii mul te-or zi - ce Că duș-
poco rit.
mul-te-or zi ce Dra- gos- tea noas tră să ne-o stri
zi ce zi ce zi ce Dra-gos-tea să ne-o
Dra- gos- tea noas - tră să ne-o stri - ce
p
ma - nii mul-te-or zi ce Dra-gos-tea să ne-o stri - ce
rit.
ff Giocoso
ce Măi mîn - dru-ță Măi,
p
stri - ce.
ff
Măi, măi.
ff
Mîn dru- ță, Măi mîn - dru- ță
f
să ne-o stri-ce măi. Măi mîn - dru-ță,

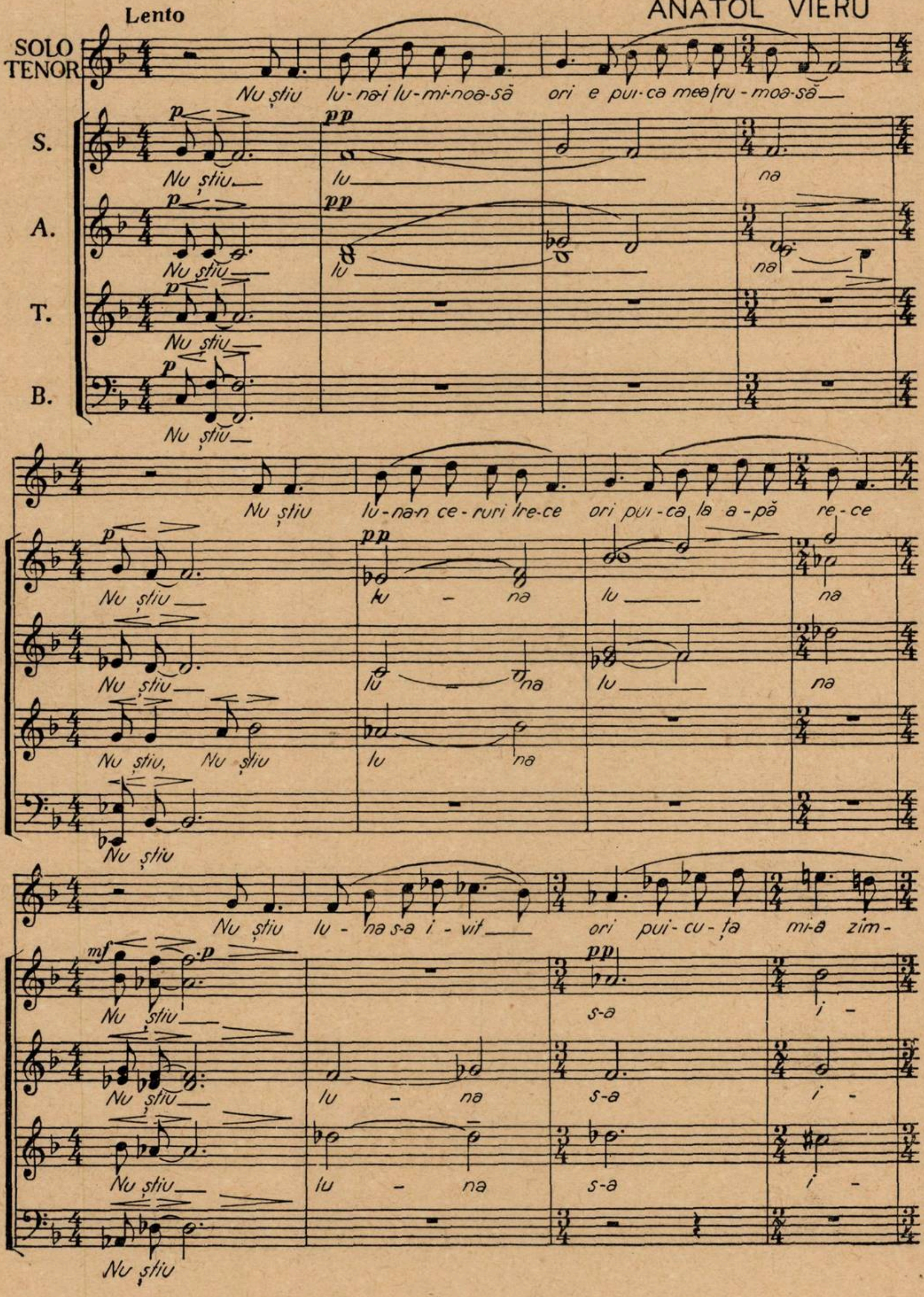

poco a poco accel. al fine
Măi mîn - dru- ță, Mîn dru ță Măi mîn - dru- ță măi
Mîn - dru - ță Mîn - dru ță
măi
măi, Mîn - dru - ță Măi, măi
măi Măi mîn dru-ța mea Mîr. dru ța mea
măi Măi mîn dru-ta mea Mîn dru-ța
Mîn dru-ță măi, Măi mîn-
Măi, măi, Mîn dru ța mea Măi mîn-
f
La, la la, la, la la, Măi mîn - dru- ță Măi mîn -
mea
dru ță Măi mîn - dru ță
dru ță Măi mîn - dru ță

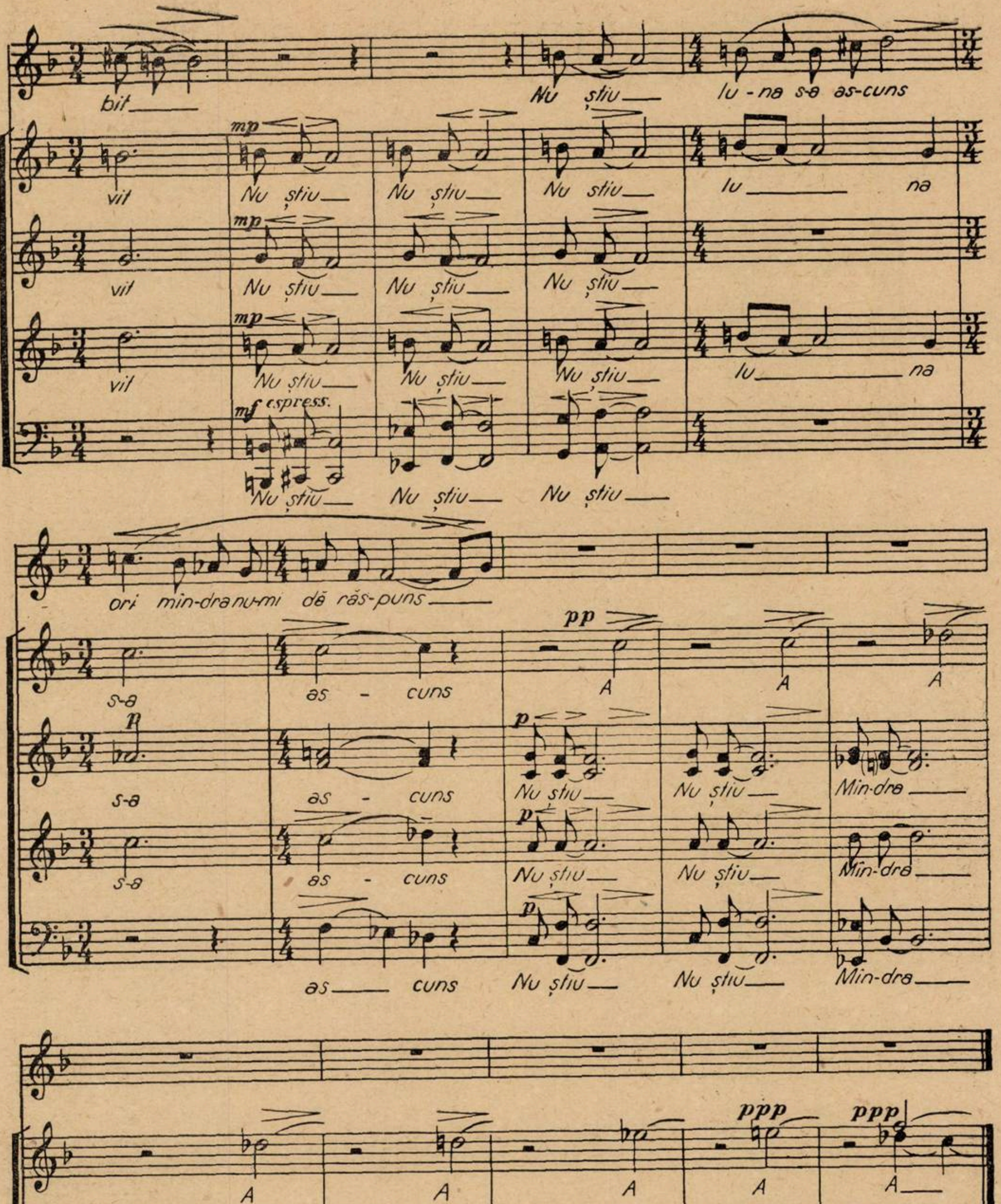

dru-ță mâi_min_dru_ ță_ mâi mîn-dru-ța mea,
mâi_mîn_dru_ ță_ mâi mîn-dru-ța mea,
Mâi, mâi, mâi_mîn_dru_ ță mâi mîn-dru-ța
Mâi, mâi,
f
Mâi, Mâi, mâi mîn- dru-ță Mâi_mîn-
Mâi, Mâi, mâi mîn- dru-ță Mîn-
mea. Mîn dru-ța mea mîn- dru-ță Mîn-
Mâi, mâi, Mîn dru-ța mea mîn- dru_ță Mâi
molto rit.
dru ță Min_dru-ța mea a mea a mea.
dru-ța mea. Mîn-dru ța_ mea_Mîn- dru ța mea, a mea.
dru_ța mea_Mîn-dru ța mea. Mîn-dru ța mea, a mea.
Mîn-dru ța mea, a mea.

NU ȘTIU, LUNA-I LUMINOASĂ

VERSURI POPULARE CULESE DE M. EMINESCU

ANATOL VIERU


Lento
SOLO TENOR
S.
A.
T.
B.
Nu știu lu-na-i lu-mi-noa-să ori e pui-ca mea fru-moa-să
Nu știu lu
na
Nu știu lu
na
Nu știu
Nu știu
Nu știu lu-na-n ce-ruri tre-ce ori pui-ca la a-pă re-ce
Nu știu lu - na lu na
Nu știu lu na lu na
Nu știu, Nu știu lu na
Nu știu
Nu știu lu - na s-a i - vit ori pui-cu-ța mi-a zim-
Nu știu s-a i -
Nu știu lu - na s-a i -
Nu știu lu - na s-a i -
Nu știu
p
pp
mf
p

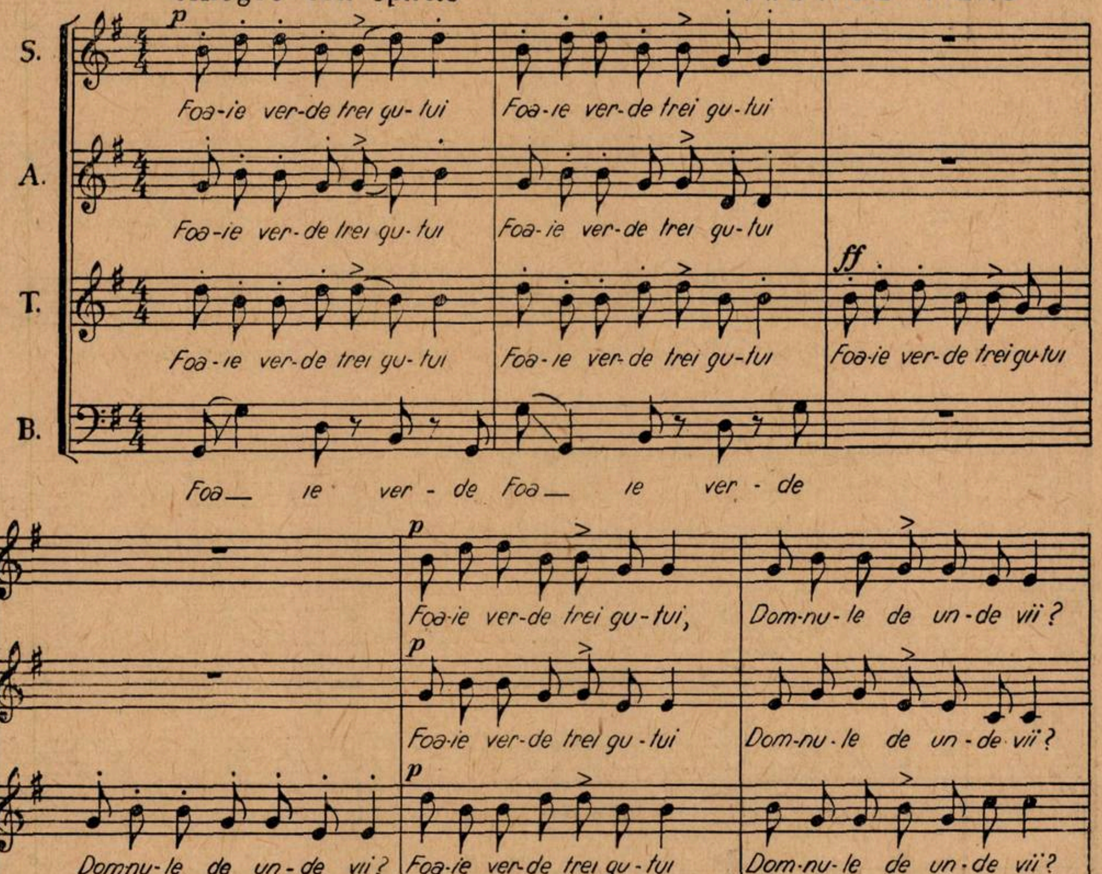

bit
Nu știu
lu-na s-a as-cuns
vit
Nu știu
Nu știu
Nu știu
lu
na
mp
mf espress.
ori min-dra nu-mi dă răs-puns
s-a
as - cuns
A
Nu știu
Min-dra
pp
p
nu-mi răs-pun-de
ppp

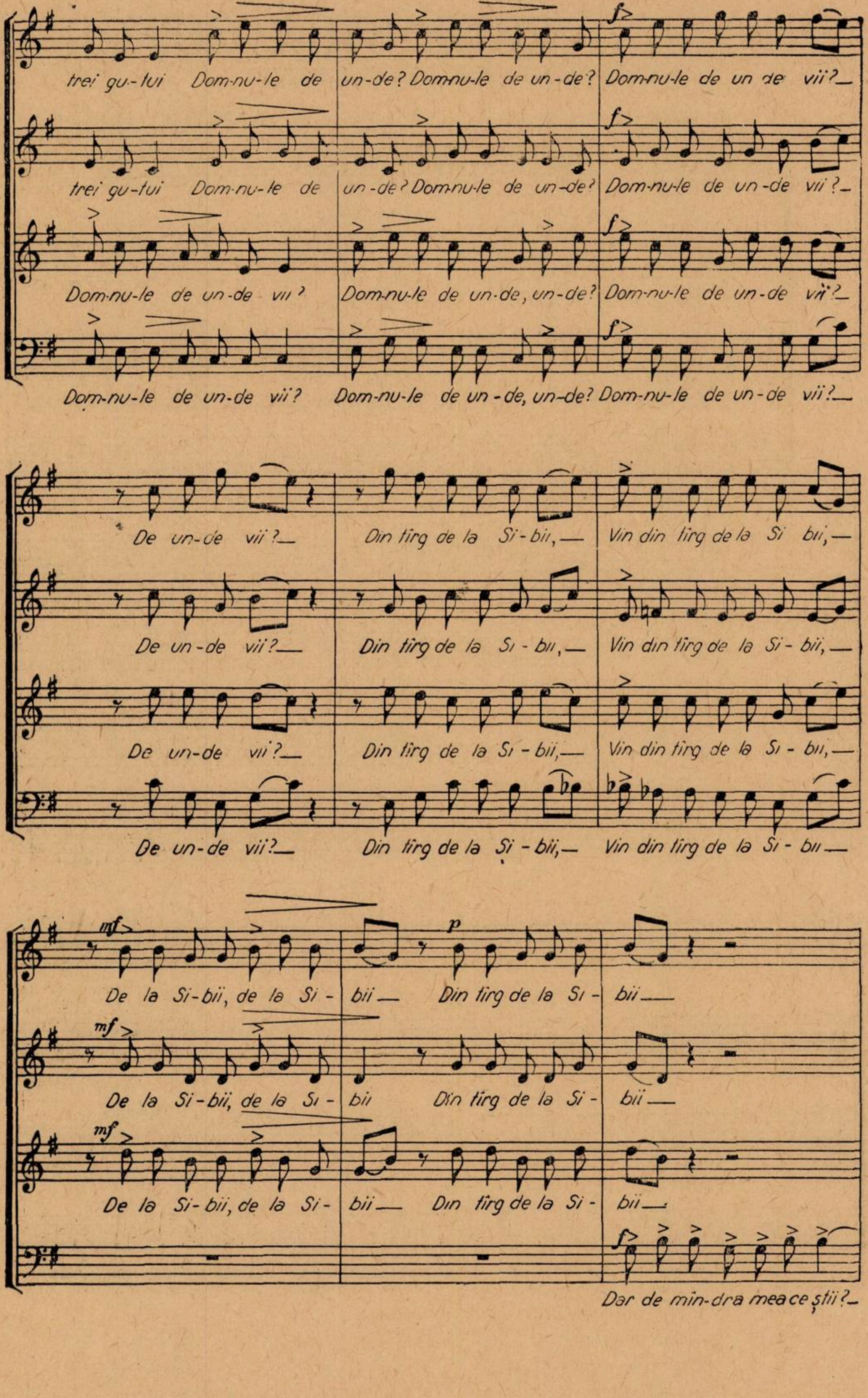
FOAIE VERDE TREI GUTUI

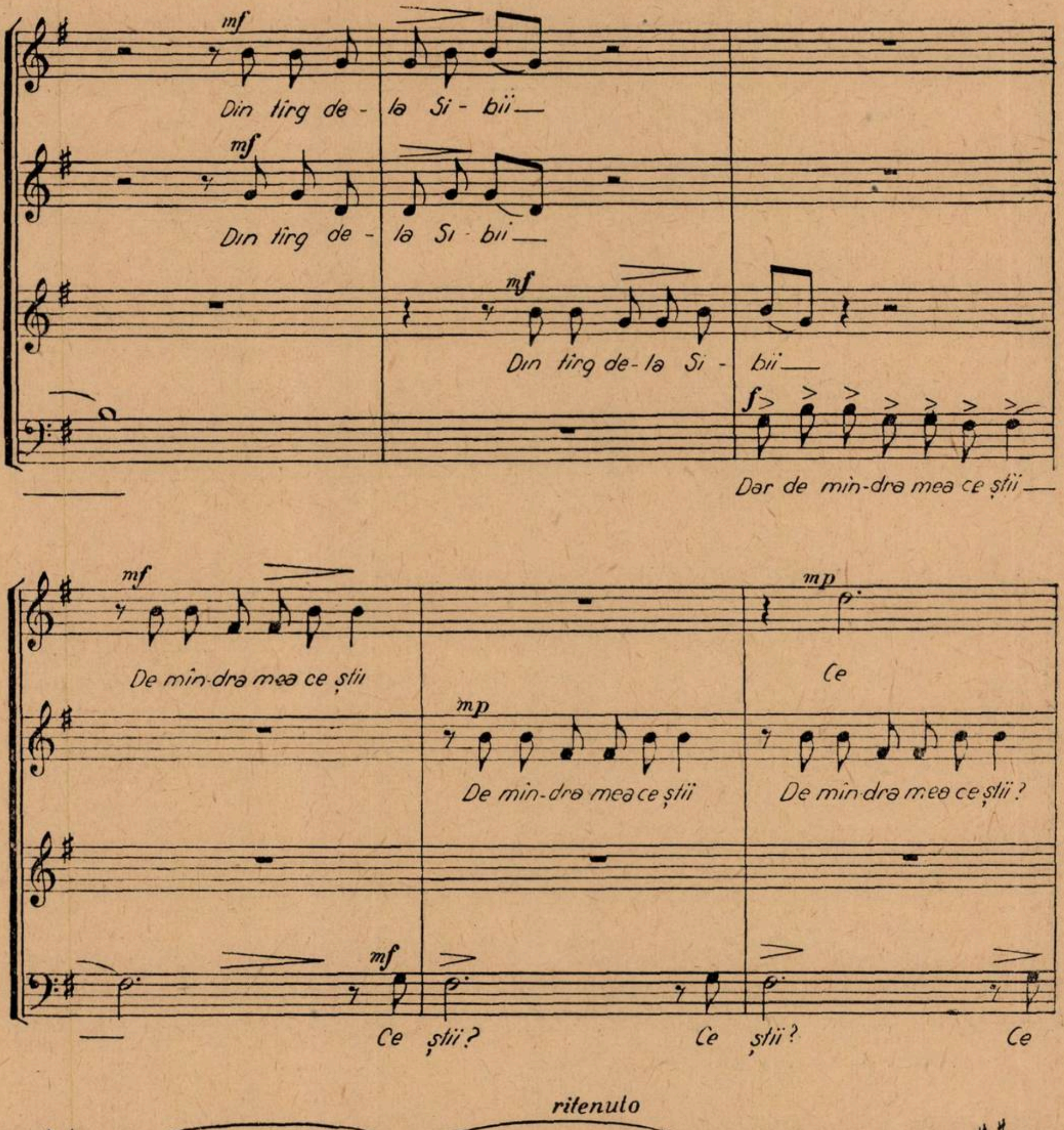
VERSURI POPULARE CULESE DE I. S. BIBICESCU

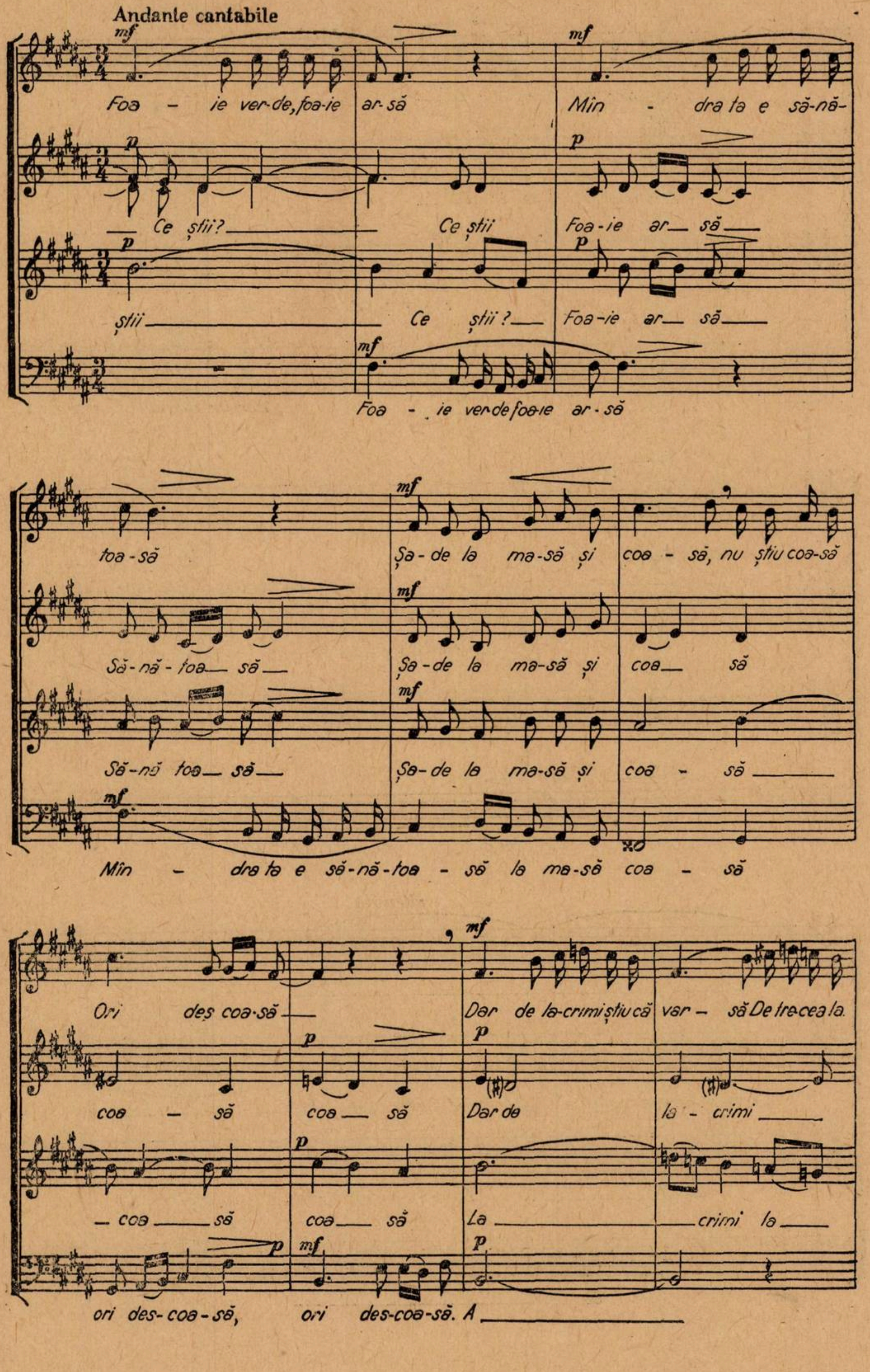
Allegro con spirito

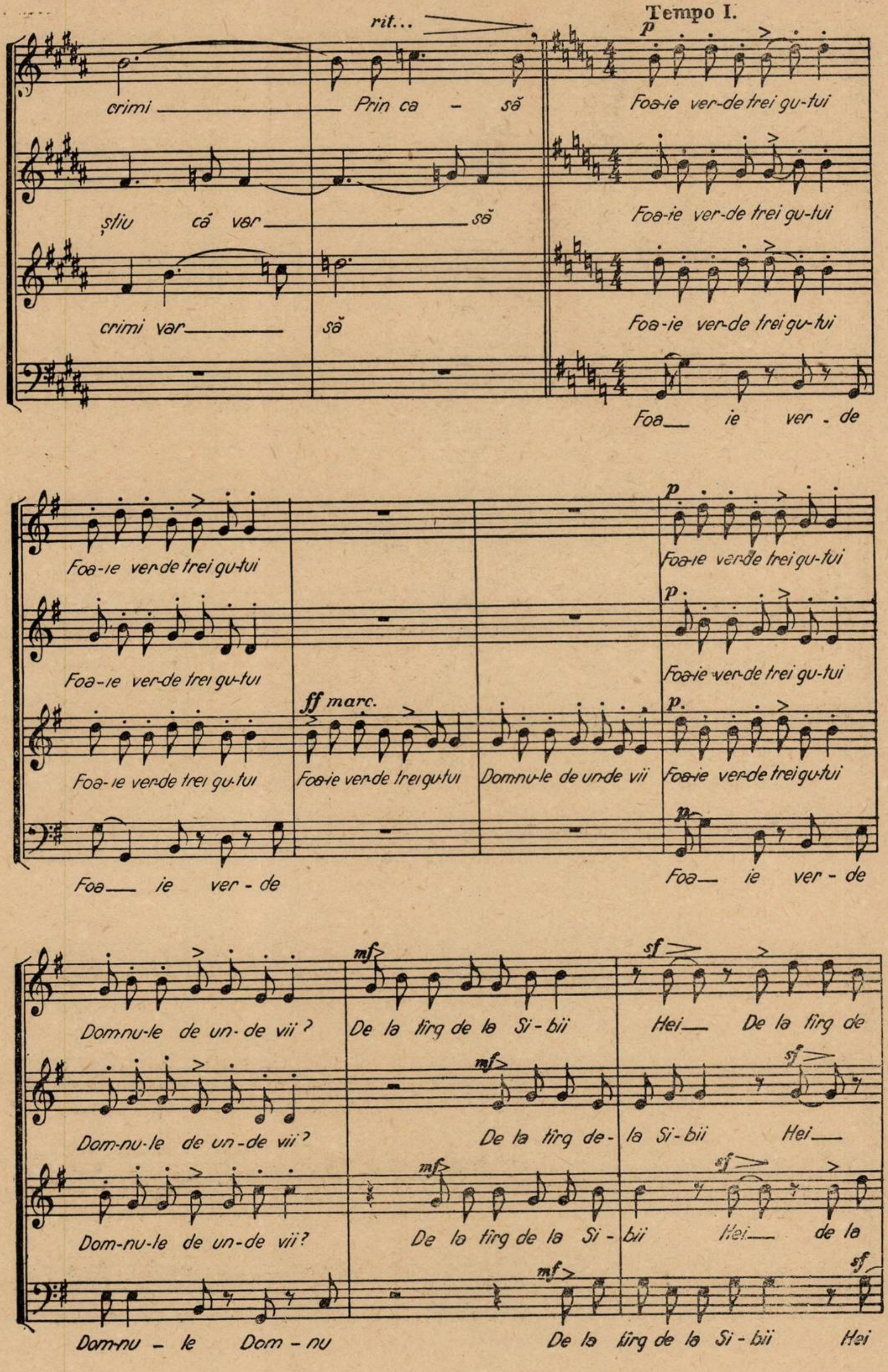
ANATOL VIERU

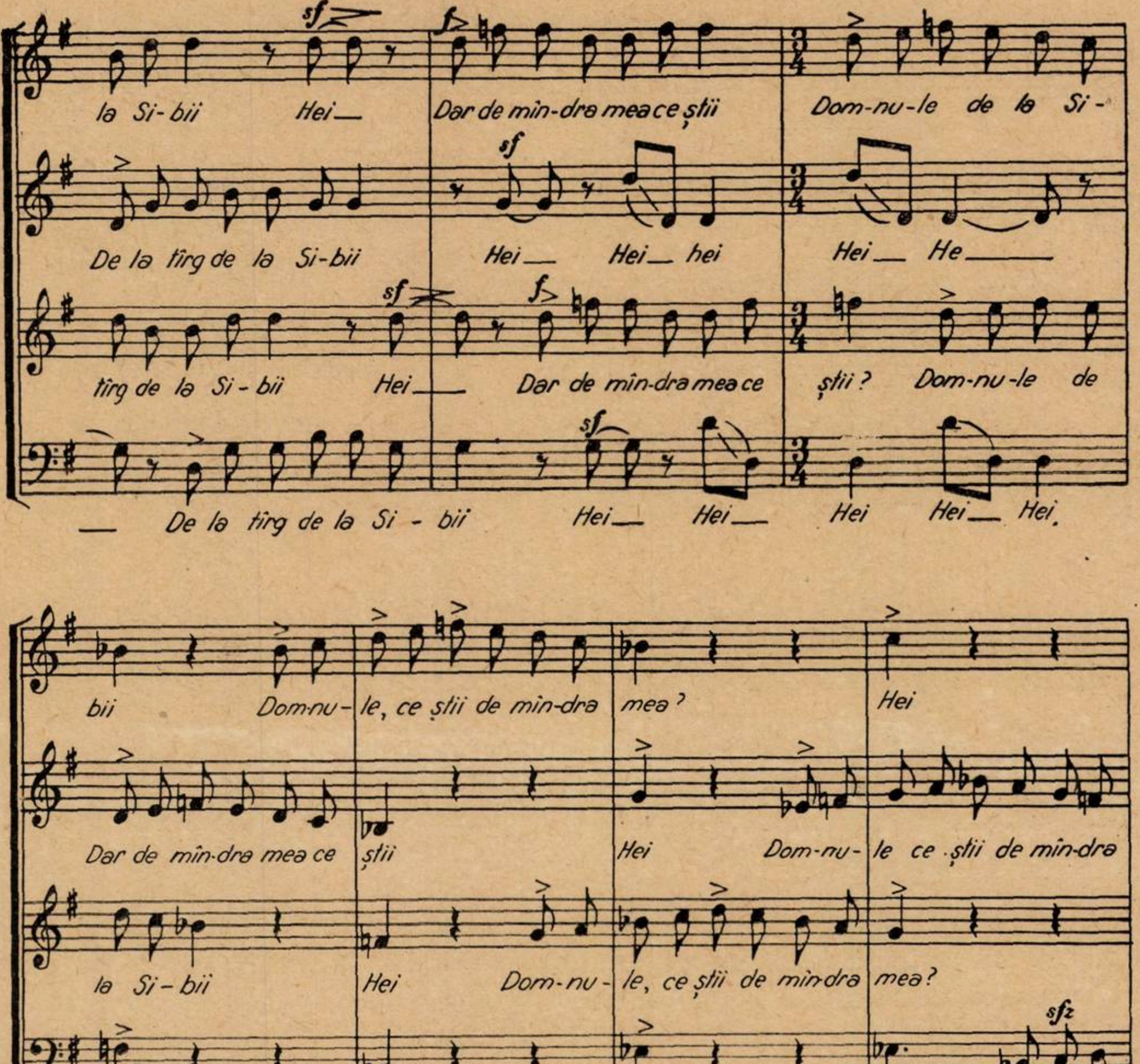

S.
A.
T.
B.
p
Foa-ie ver-de trei gu-tui Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa-ie ver-de trei gu-tui Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa-ie ver-de trei gu-tui Foa-ie ver-de trei gu-tui
ff
Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa— ie ver - de Foa— ie ver - de
Foa-ie ver-de trei gu-tui, Dom-nu-le de un-de vii?
Foa-ie ver-de trei gu-tui Dom-nu-le de un-de vii?
Domnu-le de un-de vii? Foa-ie ver-de trei gu-tui Dom-nu-le de un-de vii?
Foa— ie ver - de Dom-nu - le Dom - nu!
mf
Foa-ie ver-de
Foa ie ver de
Foa-ie ver-de trei gu-tui
De la tîrg de la Si - bii De la tîrg de la Si - bii Foa-ie ver-de trei gu-tui

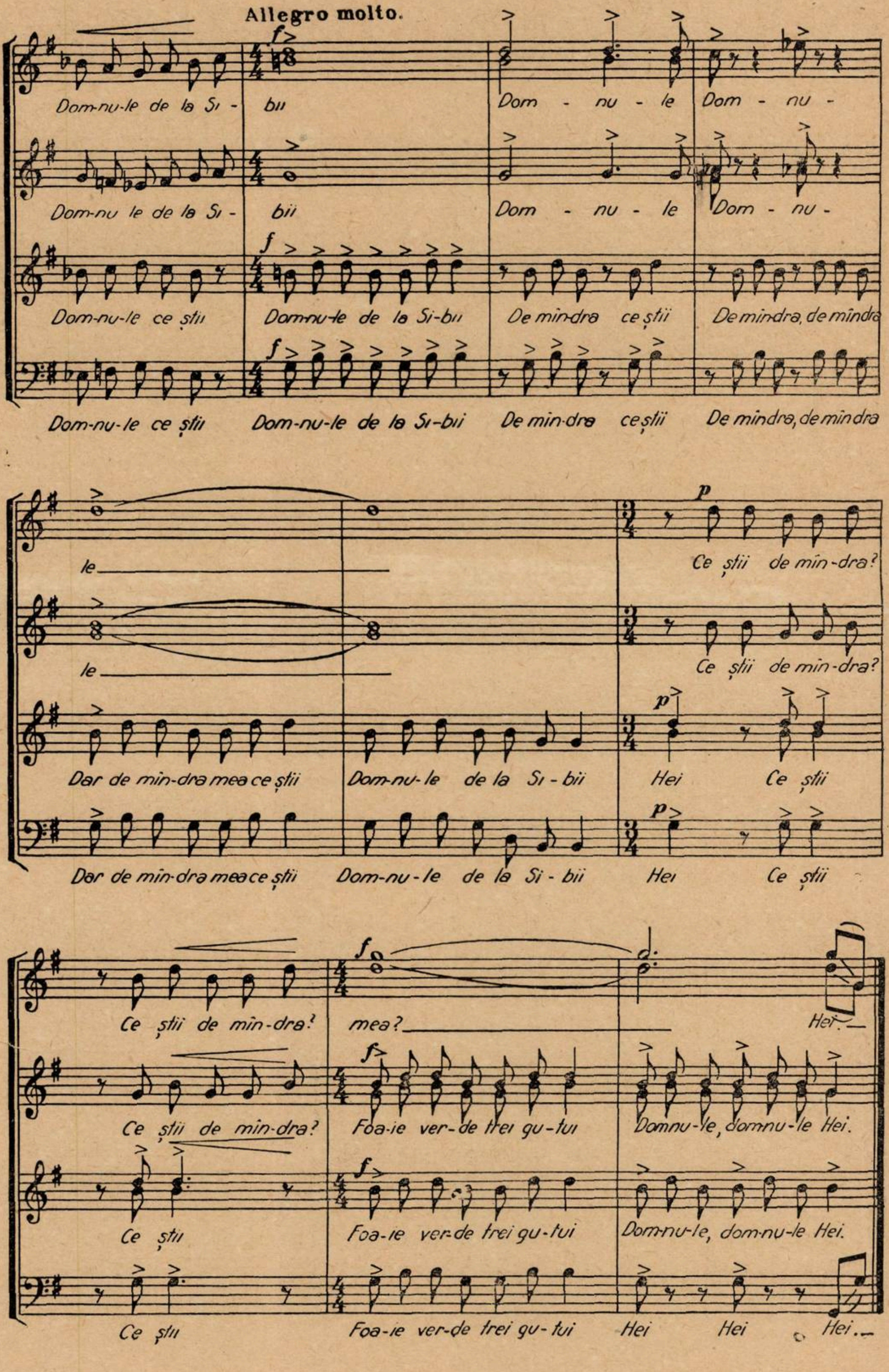

trei gu-tui Dom-nu-le de un-de? Dom-nu-le de un-de? Dom-nu-le de un de vii?
trei gu-tui Dom-nu-le de un-de? Dom-nu-le de un-de? Dom-nu-le de un-de vii?
Dom-nu-le de un-de vii? Dom-nu-le de un-de, un-de? Dom-nu-le de un-de vii?
Dom-nu-le de un-de vii? Dom-nu-le de un-de, un-de? Dom-nu-le de un-de vii?
f
De un-de vii? Din tîrg de la Si-bii, Vin din tîrg de la Si-bii,
De un-de vii? Din tîrg de la Si-bii, Vin din tîrg de la Si-bii,
De un-de vii? Din tîrg de la Si-bii, Vin din tîrg de la Si-bii,
De un-de vii? Din tîrg de la Si-bii, Vin din tîrg de la Si-bii
mf
p
De la Si-bii, de la Si-bii Din tîrg de la Si-bii
De la Si-bii, de la Si-bii Din tîrg de la Si-bii
De la Si-bii, de la Si-bii Din tîrg de la Si-bii
Dar de mîn-dra mea ce știi?


mf
Din tirg de - la Si - bii
mf
Din tirg de - la Si - bii
mf
Din tirg de-la Si - bii
f
Dar de min-dra mea ce știi
mf
De min-dra mea ce știi
mp
Ce
mp
De min-dra mea ce știi
De min-dra mea ce știi?
mf
Ce știi? Ce știi? Ce
ritenuto
știi
ce știi? Ce știi
De min dra mea ce știi De min - dra mea A
Ce știi De min - dra mea ce știi? Ce
știi Ce știi


Andante cantabile
Foa - ie ver-de, foa-ie ar-să Min - dra ta e să-nă-
Ce știi? Ce știi Foa-ie ar să
știi Ce știi? Foa-ie ar să
Foa - ie verde foa-ie ar-să
toa-să Șa-de la ma-să și coa - să, nu știu coa-să
Să-nă-toa-să Șa-de la ma-să și coa să
Să-nă toa-să Șa-de la ma-să și coa - să
Min - dra ta e să-nă-toa - să la ma-să coa - să
Ori deș coa-să Dar de la-crimi știu că var - să De trecea la.
coa - să coa să Dar de la - crimi
coa să coa să La crimi la
ori des-coa-să, ori des-coa-să. A


rit...
Tempo I.
p
crimi — Prin ca - să
știu că var — să
crimi var — să
Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa — ie ver - de
Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa-ie ver-de trei gu-tui
ff marc.
Foa-ie ver-de trei gu-tui Foa-ie ver-de trei gu-tui Domnu-le de un-de vii Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa — ie ver - de
Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa-ie ver-de trei gu-tui
Foa — ie ver - de
mf
sf
Domnu-le de un-de vii? De la tîrg de la Si-bii Hei — De la tîrg de
Dom-nu-le de un-de vii? De la tîrg de-la Si-bii Hei —
Dom-nu-le de un-de vii? De la tîrg de la Si-bii Hei — de la
Dom-nu - le Dom - nu De la tîrg de la Si-bii Hei


la Si-bii Hei — Dar de mîn-dra mea ce ştii Dom-nu-le de la Si-
De la tîrg de la Si-bii Hei — Hei — hei Hei — He —
tîrg de la Si-bii Hei — Dar de mîn-dra mea ce ştii? Dom-nu-le de
— De la tîrg de la Si-bii Hei — Hei — Hei Hei — Hei.
sf
f
bii Dom-nu-le, ce ştii de mîn-dra mea? Hei
Dar de mîn-dra mea ce ştii Hei Dom-nu-le ce ştii de mîn-dra
la Si-bii Hei Dom-nu-le, ce ştii de mîn-dra mea?
Hei Hei Hei Hei — Dom-nu-
sfz
precipitando....
Hei Dom-nu-le, ce ştii de mîn-dra mea, ce ştii, ce ştii de mîn-dra?
mea? Dom-nu-le, ce ştii, ce ştii, ce ştii de mîn-dra mea, ce ştii, ce ştii de mîn-dra?
Hei Dom-nu-le, ce ştii de mîn-dra mea, ce ştii, ce ştii, ce ştii de mîn-dra?
le, ce ştii de mîn-dra mea ce ştii de mîn-dra mea ce ştii, ce ştii, ce ştii de mîn-dra?

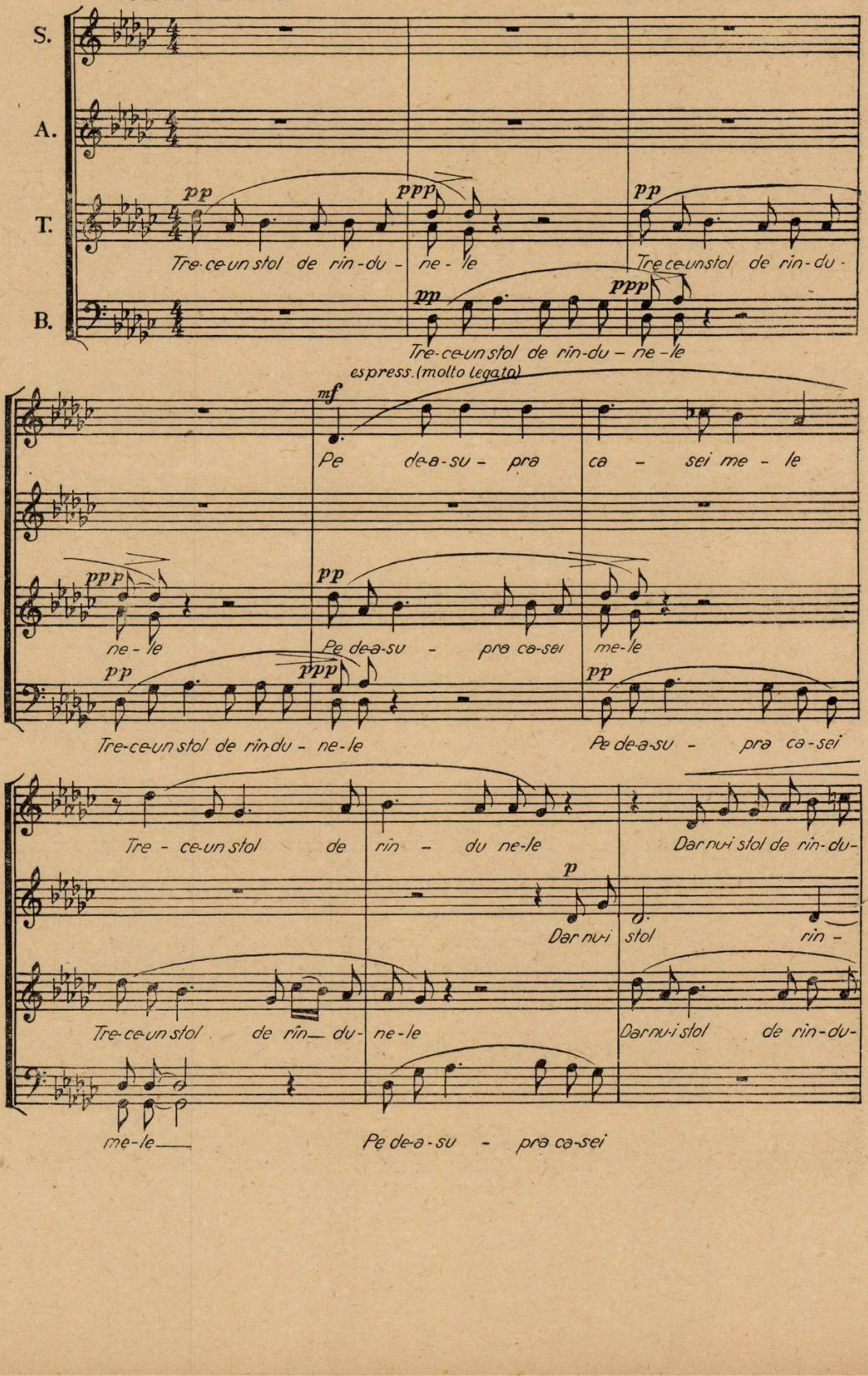

Allegro molto.
Dom-nu-le de la Si - bii Dom - nu - le Dom - nu -
Dom-nu le de la Si - bii Dom - nu - le Dom - nu -
Dom-nu-le ce știi Dom-nu-le de la Si-bii De min-dra ce știi De mindra, de mîndra
Dom-nu-le ce știi Dom-nu-le de la Si-bii De min-dra ce știi De mindra, de mîndra
le Ce știi de mîn-dra?
le Ce știi de min-dra?
Dar de mîn-dra mea ce știi Dom-nu-le de la Si - bii Hei Ce știi
Dar de mîn-dra mea ce știi Dom-nu - le de la Si - bii Hei Ce știi
Ce știi de mîn-dra? mea? Hei
Ce știi de mîn-dra? Foa-ie ver-de trei gu-tui Domnu-le, domnu-le Hei.
Ce știi Foa-ie ver-de trei gu-tui Dom-nu-le, domnu-le Hei.
Ce știi Foa-ie ver-de trei gu-tui Hei Hei Hei

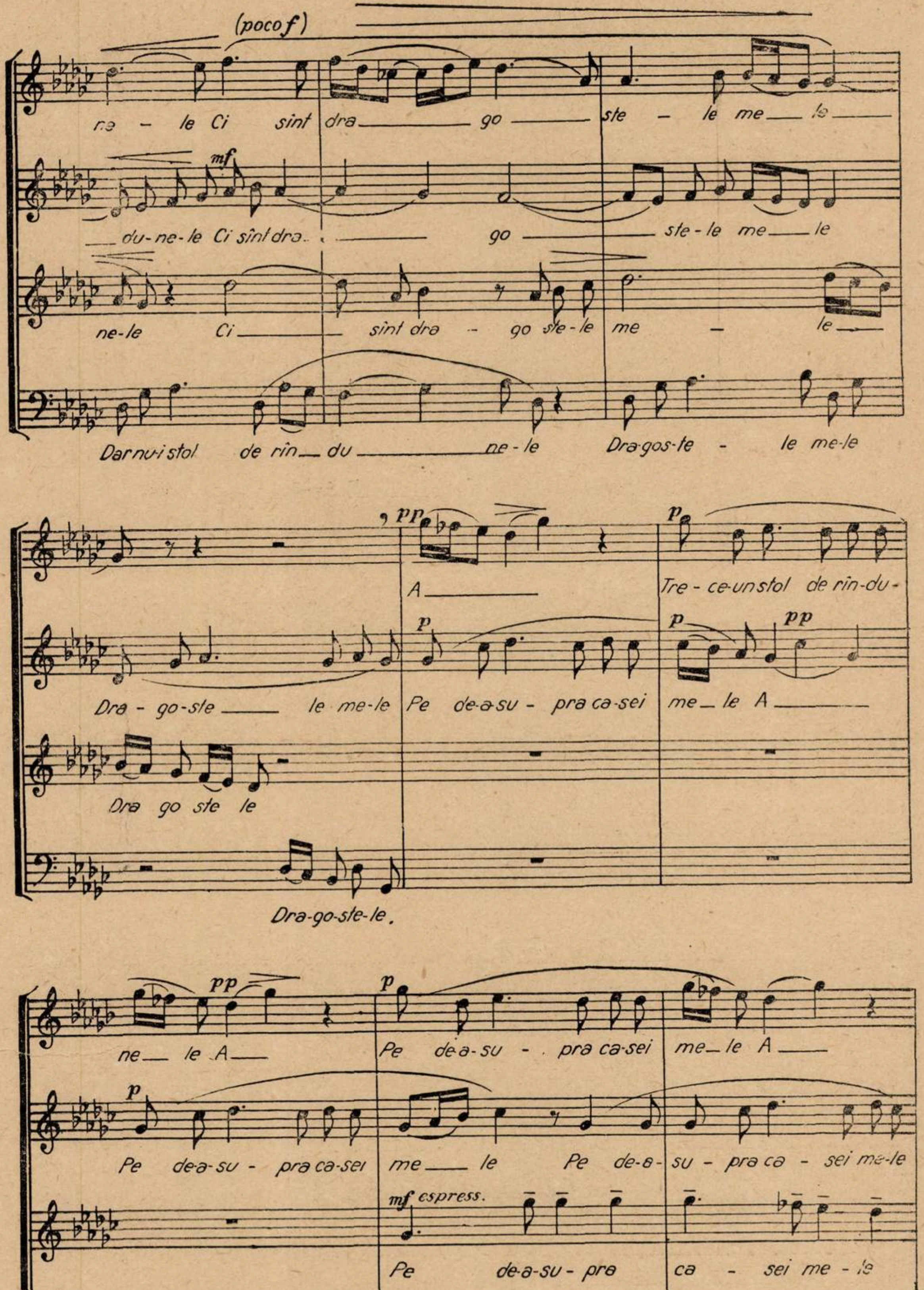
PE DE-ASUPRA CASEI MELE

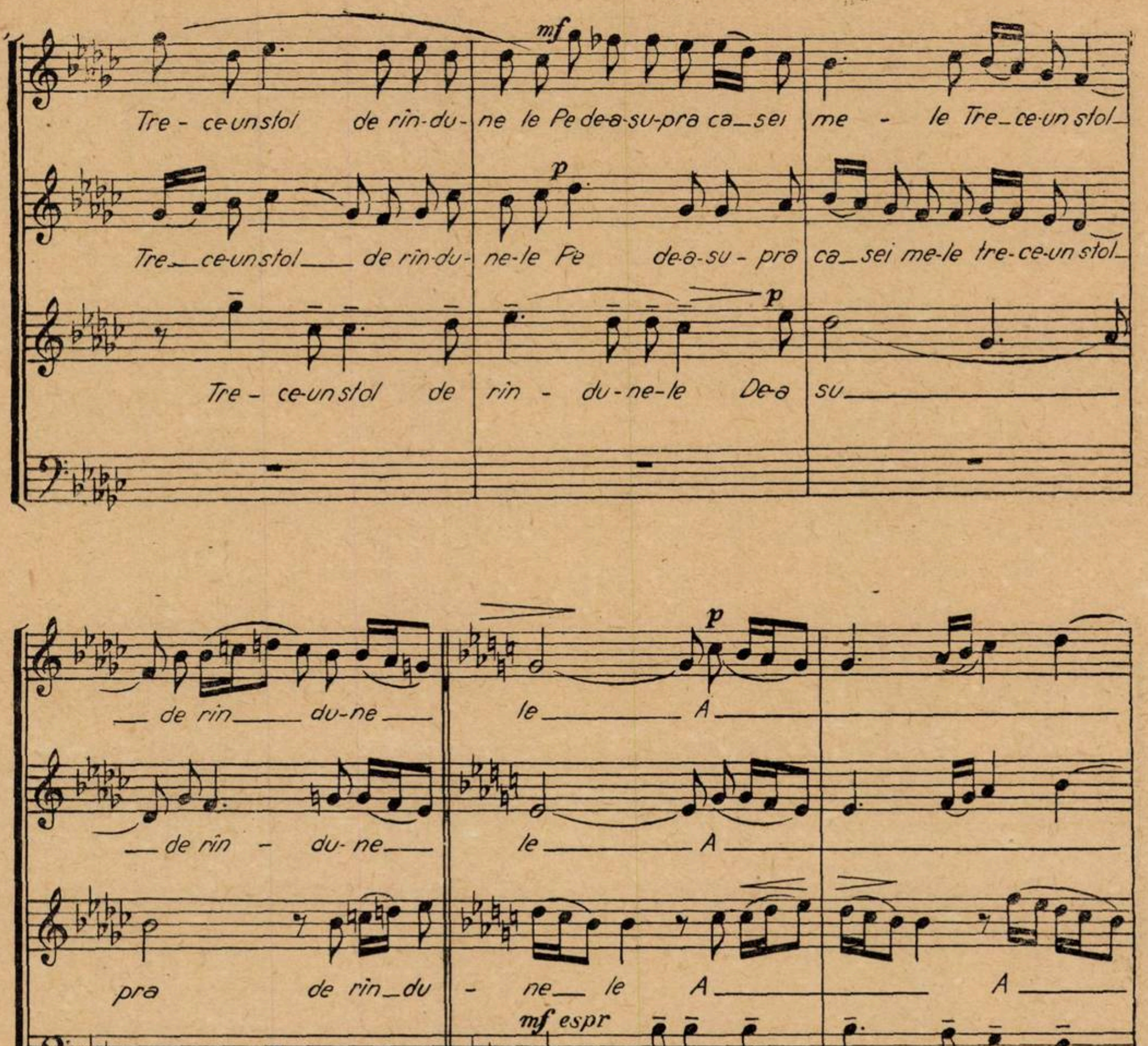
VERSURI POPULARE CULESE DE M. EMINESCU

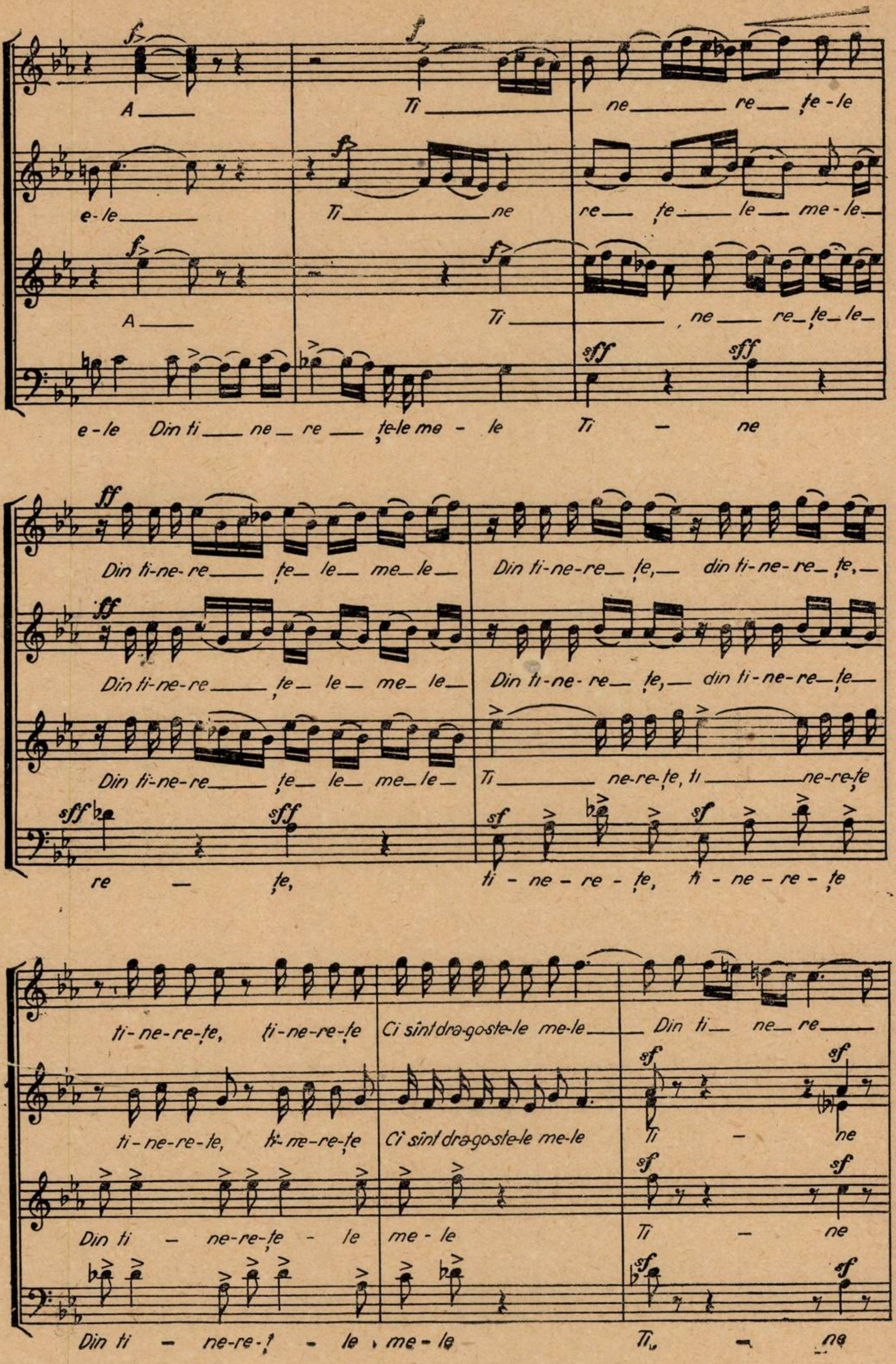
Moderato fluente.

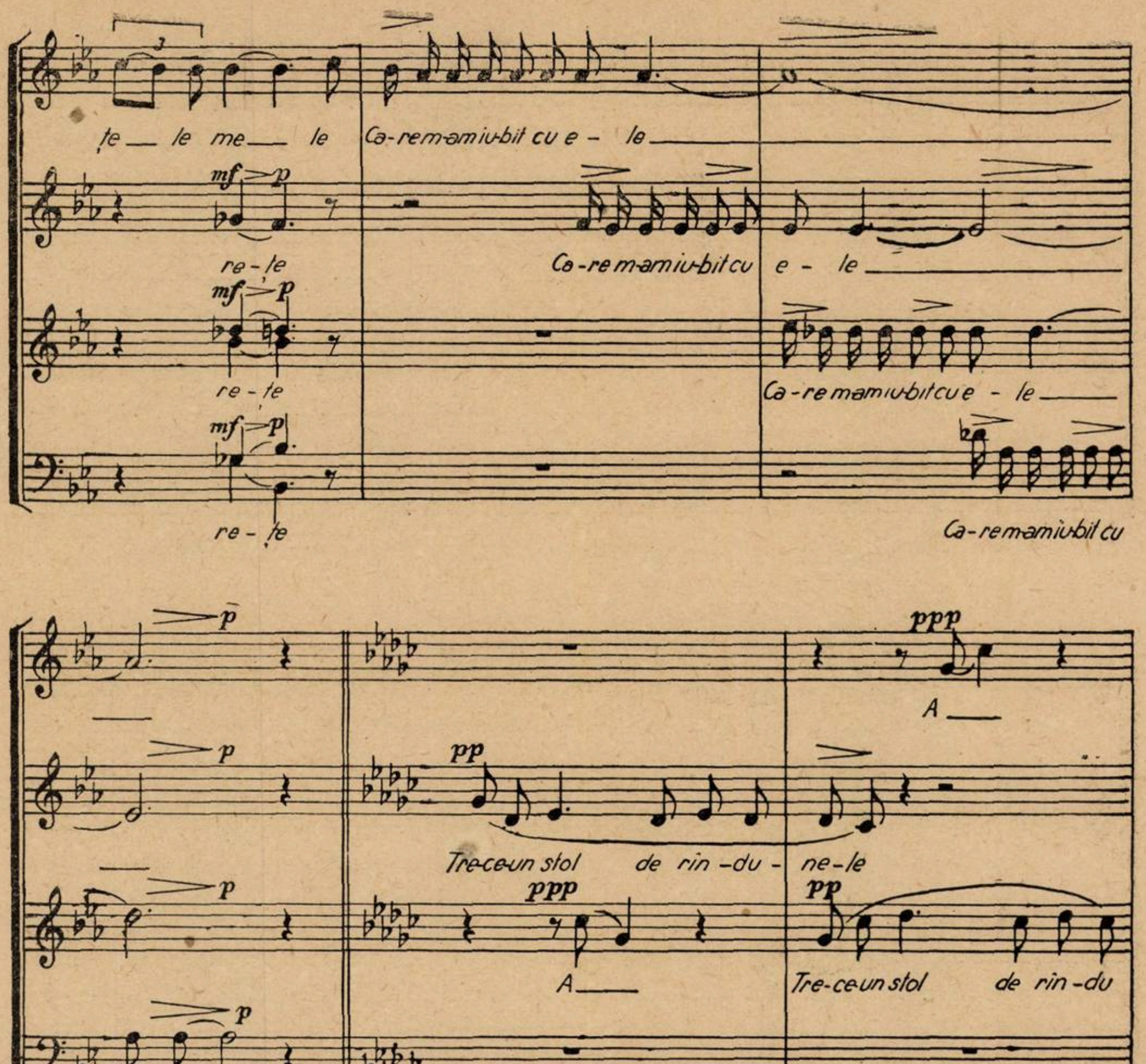
ANATOL VIERU

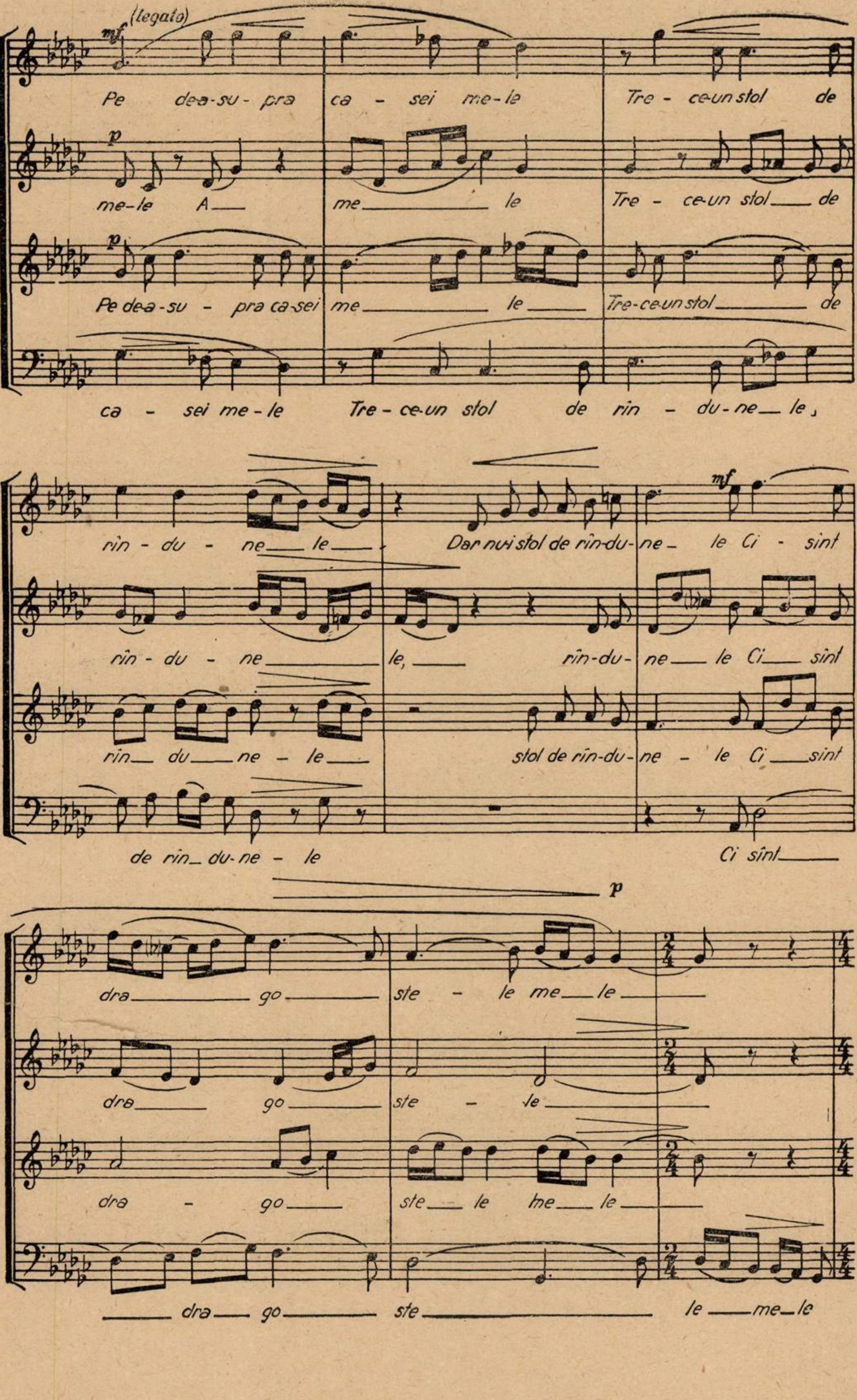

S.
A.
T.
B.
pp
ppp
Tre-ce-un stol de rin-du - ne-le
Tre-ce-un stol de rin-du-
pp
ppp
Tre-ce-un stol de rin-du - ne - le
espress. (molto legato)
mf
Pe de-a-su - pra ca - sei me - le
ne - le
Pe de-a-su - pra ca-sei me-le
Tre-ce-un stol de rin-du - ne-le
Pe de-a-su - pra ca-sei
Tre - ce-un stol de rin - du ne-le
Dar nu-i stol de rin-du-
p
Dar nu-i stol rin -
Tre-ce-un stol de rin — du- ne-le
Dar nu-i stol de rin-du-
me-le —
Pe de-a-su - pra ca-sei

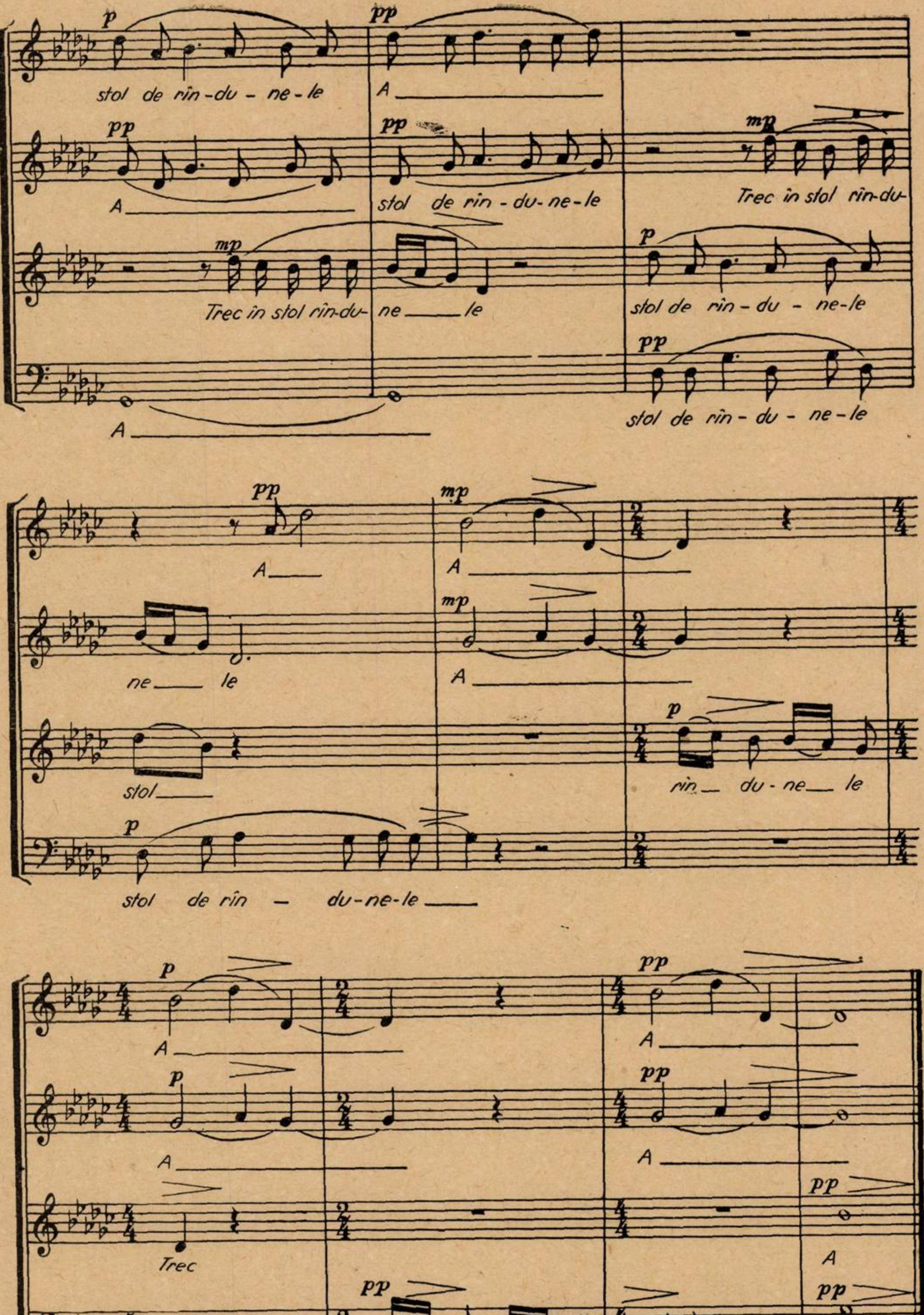

(poco f)
ne - le Ci sint dra ___ go ___ ste - le me ___ le ___
mf
___ du-ne-le Ci sînt dra... ___ go ___ ste-le me ___ le
ne-le Ci ___ sint dra - go ste-le me - le ___
Darnu-i stol de rin ___ du ___ ne-le Dra-gos-te - le me-le
pp
A ___
p
Tre - ce-un stol de rin-du-
Dra - go-ste ___ le me-le
p
Pe de-a-su - pra ca-sei
p
pp
me ___ le A ___
Dra go ste le
Dra-go-ste-le.
pp
ne ___ le A ___
p
Pe de-a-su - . pra ca-sei me ___ le A ___
p
Pe de-a-su - pra ca-sei me ___ le Pe de-a-su - pra ca - sei me-le
mf espress.
Pe de-a-su - pra ca - sei me - le


mf
Tre - ce-un stol de rîn-du- ne le Pe de-a-su-pra ca_sei me - le Tre_ce-un stol_
p
Tre_ce-un stol___ de rîn-du- ne-le Pe de-a-su - pra ca_sei me-le tre-ce-un stol_
p
Tre - ce-un stol de rîn - du-ne-le De-a su___
__ de rîn___ du-ne___ le___ A___
p
__ de rîn - du- ne___ le___ A___
pra de rîn_du - ne__ le A___ A___
mf espr
Dar nu-i stol de rîn - du-ne - le
Risoluto
p
A___
mf
Ca-re m-am iu-bit cu
mf
Ca-re m-am iu-bit,_m-am iu - bit
mf
Ci sînt dra - go - ste - le me-le Ca-re m-am iu - bit cu


f
A___ Ti___ ne___ re__ țe-le
e-le___ Ti___ ne re__ țe__ le__ me-le
A___ Ti___ , ne___ re_țe_le
sff
e-le Din ti___ ne_ re___ țele me - le Ti – ne
ff
Din ti-ne-re___ țe_ le_ me_le_ Din ti-ne-re_ țe,_ din ti-ne-re_ țe,_
Din ti-ne-re___ țe_ le_ me_ le_ Din ti-ne-re_ țe,_ din ti-ne-re_țe_
Din ti-ne-re___ țe_ le_ me_le_ Ti___ ne-re-țe, ti___ ne-re-țe
sf
re – țe, ti - ne - re - țe, ti - ne - re - țe
ti-ne-re-țe, ți-ne-re-țe Ci sînt dra-go-ste-le me-le___ Din ti_ ne_ re___
ti-ne-re-te, ti-ne-re-țe Ci sînt dra-go-ste-le me-le Ti – ne
Din ti – ne-re-țe - le me-le Ti – ne
Din ti – ne-re-ț - le , me-le Ti – ne


te — le me — le
Ca-re-m-a-miu-bit cu e — le
re - te
Ca - re m-a-miu-bit cu e - le
re - te
Ca - re m-a-miu-bit cu e - le
re - te
Ca - re m-a-miu-bit cu
e - le
A
Tre-ce-un stol de rin - du - ne - le
A
Tre - ce-un stol de rin - du
A
Tre - ce-un stol de rin - du - ne - le
Pe de-a-su - pra ca-sei
ne - le A
Tre-ce-un stol de rin - du - ne - le A
Pe de-a-su - pra
mf
p
pp
ppp


(legato)
mf
Pe dea-su-pra ca-sei me-le Tre-ce-un stol de
p
me-le A— me— le Tre-ce-un stol— de
p
Pe dea-su-pra ca-sei me— le— Tre-ce-un stol— de
ca-sei me-le Tre-ce-un stol de rin-du-ne-le,
rîn-du-ne-le— Dar nu-i stol de rîn-du-ne-le Ci-sînt
mf
rîn-du-ne-le, rîn-du-ne-le Ci— sînt
rîn— du— ne-le— stol de rîn-du-ne-le Ci— sînt
de rîn— du-ne-le Ci sînt—
p
dra— go— ste-le me— le—
dra— go— ste-le—
dra-go— ste— le me— le—
— dra— go— ste— le— me— le

p
stol de rîn-du-ne-le
pp
A
pp
A
pp
stol de rîn-du-ne-le
mp
Trec în stol rîn-du-
mp
Trec în stol rîn-du- ne le
p
stol de rîn-du-ne-le
A
pp
stol de rîn-du-ne-le
pp
A
mp
A
ne le
mp
A
stol
p
rîn du-ne le
p
stol de rîn du-ne-le
p
A
pp
A
p
A
pp
A
Trec
pp
A
pp
rîn du ne le trec
pp
A

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

CUPRINSUL

Liviu Comes
Baladă
(pag. 1)

Max Eisikovits
Horă de băieți
Versuri: Tudor Arghezi
(pag. 11)

Jodál Gábor
Taligák dalolnak
Versuri: Horváth István
(pag. 19)

Liviu Rusu
Cinci cîntece de dragoste:
(Unde se aduce vorbă despre cuc)
— Cînd aş şti cînta
(pag. 29)
— Poruncit-a mîndra mea
(pag. 30)
— Cîntă cucu pe pădure
(pag. 31)
— Cucule, cu pene scumpe
(pag. 34)
— Cine iubeşte şi spune
(pag. 35)

Sigismund Toduța
Nuntă țărănească
Versuri: George Coşbuc
(pag. 37)

Zeno Vancea
Imagini bănățene
(Pe melodii şi versuri populare din culegerea S. Drăgoi „122 cîntece din Valea Almajului")
(pag. 53)

Anatol Vieru
Nu ştiu luna-i luminoasă
Versuri populare culese de M. Eminescu
(pag. 81)
Foaie verde trei gutui
Versuri populare culese de I. S. Bibicescu
(pag. 83)
Pe deasupra casei mele
Versuri populare culese de M. Eminescu
(pag. 90)

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Tel. 1.33.61

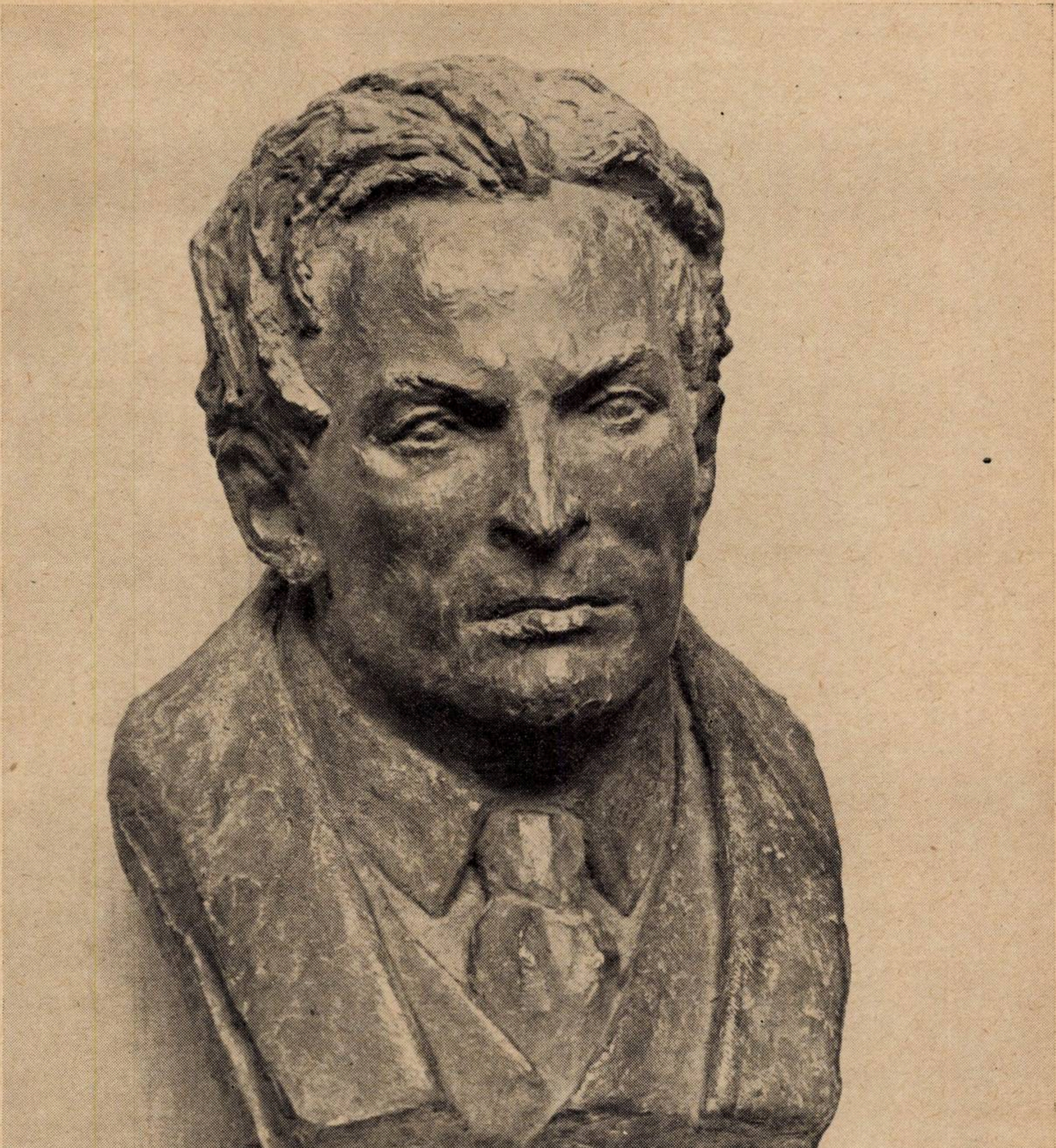
MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VI APRILIE—MAI Nr. 4—5/1956

33331



Sculptură de Margareta Lavrillier-Cosăceanu

La un an de la încetarea din viaţă a lui George Enescu

La comemorarea morţii lui George Enescu, oricare iubitor de muzică poate constata cu legitimă mîndrie că opera geniului muzicii noastre naţionale dobîndeşte zi de zi, în întreaga lume, noi şi noi preţuitori, fermecaţi de frumuseţea ei desăvîrşită, emoţionaţi de umanismul ei generos, de marea înţelepciune pe care o cuprinde.

Anul care s-a scurs de la 4 mai 1955, confirmă întru totul adevărul cuprins în cuvintele celor care arătau că, deşi minunatul om care a fost George Enescu nu mai este, ascensiunea artei sale este de nestăvilit.

Nenumărate fapte vin să întărească acest lucru... Operele lui George Enescu devin din ce în ce mai mult un bun de preţ la îndemîna auditorilor care pătrunşi de uriaşa bogăţie şi forţă artistică ce le sînt caracteristice, desprind noi adevăruri cu privire la ele. Concertele comemorative organizate de Filarmonica de Stat au fost manifestări de artă în care pe deasupra vălului durerii veneau să se aşeze vălurile frumuseţilor nepieritoare ale operei enesciene. Ceea ce a caracterizat aceste manifestări a fost înalta calitate artistică a interpretării, care a reuşit să pătrundă în esenţa geniului enescian. Cu prilejul acestor concerte, alături de creaţii mai de mult statornicite în repertoriul concertelor noastre, ca de pildă Rapsodia romînă în Re, Suita a II-a în Do pentru orchestră, Simfonia I-a, melodiile pe versuri de Clément Marot, Sonata op. 2 nr. 1 în re, pentru vioară şi pian, Suita a II-a pentru pian şi altele, a fost tălmăcit şi un fragment din tragedia lirică „Oedip“ şi, în primă audiţie, minunatul Cvartet cu pian op. 30.

La aceste concerte comemorative consacrate în întregime creaţiei enesciene, vin să se adauge numeroase manifestări date în întreaga ţară de muzicieni vîrstnici şi tineri, ca George Georgescu, Constantin Silvestri, Nicolaie Secăreanu, Valentin Gheorghiu, Ştefan Gheorghiu, George Popovici, Radu Aldulescu, V. S. Jianu, Al. Rădulescu, Valentina Creţoiu-Tassian, Mîndru Katz, Irina Lăzărescu, Lila Cristescu, Alexandru Theodorescu, Mircea şi Mariana Săulescu şi alţii, în ale căror programe au fost cuprinse lucrări ale lui George Enescu. Printre acestea, alături de rapsodiile romîne, suitele I şi II pentru orchestră, Simfonia I-a şi piesele de concurs pentru Conservator, cîntece cunoscute etc. se mai aflau şi creaţii mai puţin cunoscute, ca, de pildă, Suita a III-a pentru orchestră „Săteasca“, care s-a bucurat de neuitata tălmăcire a lui Constantin Silvestri în fruntea orchestrei simfonice Radio, Sonata a III-a pentru vioară şi pian „în caracter popular romînesc“ în magistrala interpretare a lui Valentin şi Ştefan Gheorghiu, ca şi Sonata a III-a pentru pian, executată de Irina Lăzărescu.

Dar creaţiile lui George Enescu nu au răsunat în sălile de concert numai în forma lor originală. Cvintetul instrumental al lui Hans Boll din R. D. Germană a prezentat publicului romînesc un admirabil aranjament al Rapsodiei romîne nr. 1 în cadrul turneului întreprins în ţară, iar organistul Fr. X. Dressler a înfăţişat în cadrul concertelor sale prelucrarea pe care o făcuse „Toccatei“ din Suita a II-a pentru pian.

Posturile noastre de Radio au susţinut o acţiune continuă de popularizare a muzicii lui George Enescu. Iniţiativa de a strînge laolaltă înregistrările făcute de George Enescu de-a lungul drumului său creator, a început să prindă viaţă. Un aport însemnat la îmbogăţirea acestui fond de aur enescian l-au adus înregistrările făcute de George Enescu peste hotare alături de muzicieni eminenţi ca Jehudi Menuhin, Celinie Chailley-Richez, Jean Pierre Rampal, F. le Gonidec ş.a. Radiodifuziunea sovietică a trimis în ţară o serie de înregistrări făcute de George Enescu cu prilejul turneului întreprins la Moscova în 1946, cînd a interpretat, între altele, dublul concert de Bach cu David Oistrah, Rapsodia romînă nr. 1 în fruntea orchestrei simfonice de Stat a U.R.S.S., piese de Bach, Pugnani, ş.a.m.d.

Ascultătorii posturilor noastre de radio au urmărit cu mult interes marile cicluri de emisiuni educative consacrate creației, artei interpretative și activității pedagogice a lui George Enescu. Cu acest prilej ei au putut asculta pentru prima oară unele creații enesciene dirijate de însuși compozitorul ca, de pildă, Dixtuorul pentru instrumente de suflat și Octuorul pentru coarde, creații ale lui George Enescu tălmăcite de compozitor alături de alți muzicieni romîni cum sînt Dinu Lipatti, Constantin Stroescu, Alexandru Rădulescu, Theodor Lupu, membrii orchestrei Filarmonice din București.

Cu emoție au ascultat vechii membri ai Filarmonicii emisiunea consacrată activității desfășurate de George Enescu în fruntea orchestrelor romînești, cu care prilej au fost transmise fragmente dintr-un concert dirijat de George Enescu în 1936 la București, în fruntea Filarmonicii, în al cărui program erau cuprinse lucrări de Bach, Wagner și Brahms.

Totodată, în primă audiție au fost transmise cele șase partite pentru vioară solo și seria completă a concertelor pentru pian de Bach, care se numără printre ultimele înregistrări pe care le-a mai putut realiza George Enescu. Și cu acest prilej se dovedea că arta unui genial muzician nu are nevoie de comentarii pentru a fi înțeleasă, pentru a încînta, fiind grăitoare prin ea însăși. Faptul că aceste înregistrări au fost comentate, însă, pe temeiul unor declarații făcute de însuși George Enescu în cadrul „Amintirilor" sale sau al unor interviuri și scrisori, a creat posibilitatea lărgirii cunoașterii de către masele de ascultători a sensului vieții și creației lui George Enescu.

Numeroasele ședințe speciale, conferințe și simpozioane consacrate lui George Enescu în anul acesta — la care au luat cuvîntul personalități de seamă ale vieții noastre culturale ca Traian Săvulescu, Tudor Arghezi, Mihail Jora, Gheorghe Oprescu, Ion Dumitrescu, George Breazul, Tudor Ciortea ș.a. — au constituit acțiuni menite a cinsti memoria marelui muzician și a răspîndi mai departe lumina vieții și artei sale în rîndurile poporului nostru, pe care George Enescu a înțeles să-l slujească de-a lungul vieții sale.

Presa noastră a cinstit cum se cuvine geniul enescian. Alături de expresii ale durerii profunde pricinuite de dispariția lui George Enescu, alături de duioasele aduceri aminte, au început a apare studii științifice, menite a desluși mai bine rădăcinile forței nepieritoare a exemplului și artei lui George Enescu.

Pe acest drum al adîncirii științifice, Uniunea Compozitorilor a organizat o dezbatere în jurul problemelor legate de estetica creației lui George Enescu, iar revista „Muzica" a început publicarea de studii asupra creației sale.

La un an de la încetarea din viață a genialului muzician a fost inaugurată expoziția comemorativă organizată în „Casa George Enescu" de către Ministerul Culturii, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. și Academia R.P.R. și au fost decernate primele burse „George Enescu" unor studenți merituoși. In întreaga țară au avut loc manifestări comemorative. Totodată, o delegație de muzicieni romîni a luat parte la spectacolul teatrului „De la Monnaie" de la Bruxelles, care a montat tragedia lirică „Oedip" de George Enescu. Delegația a depus la 4 mai o coroană la mormîntul marelui dispărut. In presa franceză, muzicienii noștri au publicat declarații consacrate lui George Enescu.

Fără îndoială, nu este lesne a desluși înaltul mesagiu al operei lui George Enescu, nu este lucru simplu a cuprinde în toată măreția și bogăția ei moștenirea lăsată de marele muzician. Infăptuirile unui scurt răstimp de modeste, dar pline de dragoste strădanii sînt de mult preț pentru cercetarea și mai asiduă în viitor a operei sale. Treptat au început a se desprinde — cu neîntrecută forță pilduitoare — temeiurile pe care se sprijină atît de puternic și nepieritor muzica lui George Enescu.

Scrisoarea trimisă în 1954 către Președintele Marii Adunări Naționale Dr. Petru Groza, a confirmat încă o dată legătura de nedesfăcut dintre marele muzician și poporul său, după cum scrisoarea — recent cunoscută — adresată unei Asociații Culturale din Dorohoi, constituie mărturisirea unui adevărat crez umanist-democratic. Scoaterea de curînd la lumină a unor lucrări datînd din perioada începuturilor creatoare ale lui Enescu („Doina" pe versuri din culegerea de cîntece populare de Vasile Alecsandri, Hora „Sinaia", hora „Floricica") adeverește faptul că un drum astfel început nu poate să nu urce nestăvilit pînă la înălțimi neajunse. Pe de altă parte, cercetarea acestor lucrări arată bogăția neîngrădită a tezaurului folcloric din care s-a inspirat sau în caracterul căruia a creat marele muzician, zădărnicind unele teze vechi care socoteau că în unele compoziții George Enescu a folosit un tezaur folcloric mărginit.

Audiția unor lucrări de loc sau mai puțin cunoscute în țara noastră (Cvartetul nr. 2 cu pian op. 30, Dixtuorul) precum și a operei „Oedip" la Bruxelles, de către grupul de muzicieni care au vizitat de curînd Belgia și Franța, au dat posibilitatea cunoașterii unor laturi deosebit de reprezentative pentru creația lui George Enescu, caracteristice prin puternica amprentă contemporană, prin profunzimea uimitoare a muzicii sale.

Șirul îmbogățit de audiții desfășurate în ultima vreme au confirmat o dată mai mult teza potrivit căreia George Enescu a realizat o minunată îmbinare a celor mai înalte tradiții cu specificul simțirii proprii și a poporului său. Aceste audiții au întărit concluziile emise în studiile de analiză sau în încercările de sinteză a operei sale, ajutînd la aprofundarea stilului enescian.

În lumea întreagă, personalitatea lui Enescu continuă să stîrnească ecou în sufletul muzicienilor, care evocîndu-l pe genialul artist, scot în relief cauzele care au determinat ca opera sa să exercite o influență puternică asupra mișcării muzicale contemporane (Bruno Walter, Pablo Casals, Robert Maghidov, Antoine Goléa, Yvonne Astruc, John Barbirolli), precum și punțile pe care ea le întinde spre vremurile viitoare (Marcel Ciampi, Ernest Ansermet, Daniil Șafran). După mai bine de 60 de ani de la cronicile vieneze care vorbeau despre George Enescu ca despre un Mozart romîn — Leopold Stokovski îl consideră astăzi drept „unul din cei mai larg înzestrați muzicieni ai întregii istorii a muzicii“ care „numai cu Mozart mai poate fi comparat“...

Marea valoare a moștenirii enesciene, înalta ei semnificație, impun ca prețuirea și glorificarea acesteia să fie din ce în ce mai susținute de o popularizare judicioasă (este necesar să se prezinte un număr de prime audiții ca: „Oedip“, Simfoniile a II-a și a III-a, Simfonia de cameră ș.a.) precum și de studierea cît mai amănunțită, atentă și aprofundată a operei lăsate de marele muzician. Sînt necesare editarea lucrărilor lui George Enescu, publicarea de eseuri analitice și biografice, de documente etc. Este o datorie de onoare a muzicienilor și compozitorilor de a păși la dezbaterea problemelor legate de creația marelui compozitor, după cum de la interpreții noștri de frunte sînt așteptate studii pe marginea contribuției aduse în acest domeniu de George Enescu. Sînt așteptate analize ale trăsăturilor realiste specifice muzicii lui George Enescu, care sînt exprimate în modul cel mai pregnant în arta cu care a știut să zugrăvească caracterele, în dramatismul viu și clocotitor, în construcția desăvîrșită, în conținutul de un generos umanism, proprii tragediei lirice „Oedip“ ca și întregii sale opere.

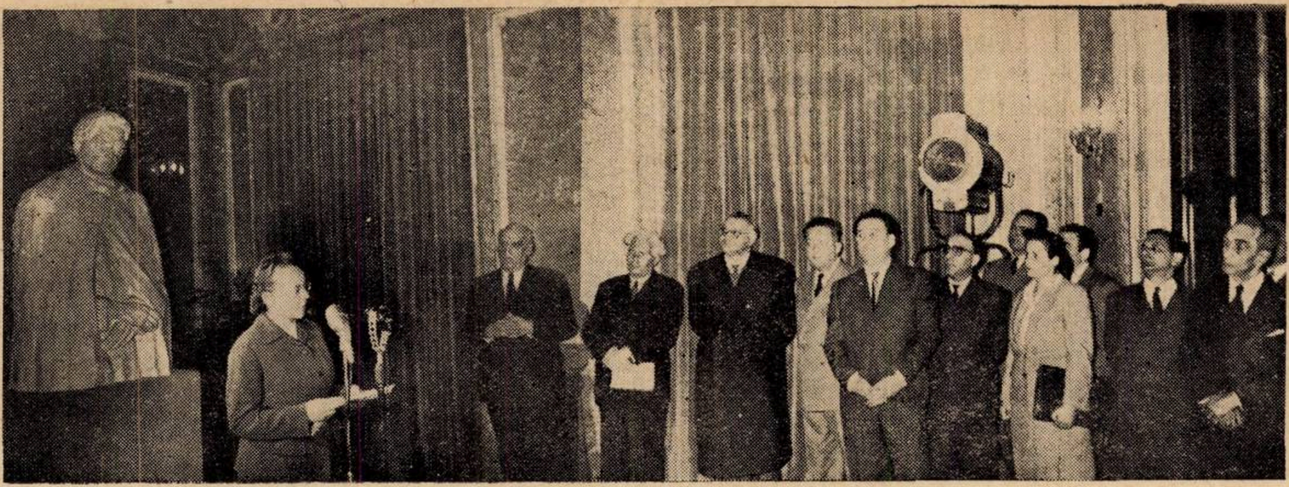
Este necesar să fie dezvăluite cu mai multă profunzime trăsăturile care fac din George Enescu întemeietorul liniei mari a simfonismului romînesc, și, în general, care fac ca drumul creației enesciene să fie deosebit de original în muzica veacului nostru.

Studiile biografice despre George Enescu trebuie să scoată în evidență faptul că el a fost un exemplu de muncă, de extremă exigență față de sine, de stimă și dragoste față de muzicienii înaintași ca și față de cei contemporani lui, o pildă de muzician-patriot, de artist-cetățean.

Studierea esteticii lui George Enescu, a concepțiilor sale despre rădăcinile valorii unei opere de artă, despre căile progresului în muzică, despre muzica națională, despre interpretarea artistică, este o datorie ce trebuie îndeplinită cu pasiune și obiectivitate științifică, scoțînd în evidență specificul gîndirii enesciene în cadrul orientărilor estetice contemporane.

Exemplul unor artiști de valoare în ce privește abordarea cu înaltă exigență a lucrărilor lui George Enescu trebuie urmat cu tot mai multă stăruință.

Pe drumurile deschise de arta genială a lui George Enescu, în condiții create de realitățile noi istorice din patria noastră, muzicienii romîni vor obține tot mai multe izbînzi în îndeplinirea datoriei nobile dar pline de răspundere a studierii și valorificării moștenirii lăsate de George Enescu și a ducerii ei mai departe.



Ministrul Culturii, tov. Constanţa Crăciun, rostindu-şi cuvîntul inaugural

Deschiderea expoziţiei „George Enescu"

Sub auspiciile Ministerului Culturii şi Uniunii Compozitorilor din R.P.R., duminică 6 mai a.c. a avut loc în casa George Enescu din Calea Victoriei nr. 141 deschiderea expoziţiei „George Enescu" organizată cu prilejul comemorării unui an de la moartea marelui muzician romîn.

La solemnitate au asistat tovarăşii: Miron Constantinescu, L. Răutu, S. Bughici, acad. prof. Traian Săvulescu, Constanţa Crăciun, M. Roşianu, maestrul emerit al artei M. Andricu, vicepreşedinte al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., artistul poporului George Georgescu, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu", O. Livezeanu, vicepreşedinte al ARLUS, Steliana Năstăsescu, vicepreşedinte al Comitetului executiv al Sfatului Popular al Capitalei, Petre Gheorghe, secretar al C.C. al U.T.M., maeştri emeriţi ai artei Tiberiu Brediceanu, Zeno Vancea şi Ion Chirescu, artistul emerit D. Dinicu, directorul Conservatorului de Stat „Ciprian Porumbescu", reprezentanţi ai organizaţiilor obşteşti, artişti emeriţi, laureaţi ai Premiului de Stat, numeroşi muzicieni, personalităţi ale vieţii culturale, reprezentanţi ai presei şi radioului.

Despre viaţa şi opera lui George Enescu a vorbit George Breazul, profesor la Conservatorul de Stat „Ciprian Porumbescu".

A luat apoi cuvîntul acad. prof. Traian Săvulescu, preşedintele Academiei R.P.R.

In încheiere a vorbit tovarăşa Constanţa Crăciun, ministrul Culturii.

Asistenţa a vizitat apoi expoziţia. La inaugurare a avut loc o audiţie pe discuri a Rapsodiilor romîne I-a şi a II-a de George Enescu.

Marele artist şi cetăţean patriot

— Cuvîntul rostit de tov. Constanţa Crăciun, ministrul Culturii —

Ne-am adunat astăzi aci, dragi prieteni şi tovarăşi, pentru a lua parte la deschiderea expoziţiei închinată marelui fiu al poporului nostru — George Enescu, muzician dintre cei mai de seamă ai lumii şi om cu minunate însuşiri, de la moartea căruia s-a împlinit un an.

Viaţa ilustrului muzician, care pînă în ultima clipă a fost puternic legat de poporul său şi de plaiurile scumpei sale patrii, este o pildă de slujire înflăcărată a artei pătrunsă de sensuri umaniste, mijloc de înfrăţire a oamenilor.

George Enescu a fost o strălucită întruchipare a admirabilelor aptitudini creatoare ale poporului nostru. Ca o expresie vie a acestor minunate însuşiri ale poporului nostru atît de talentat, într-o ţară a cărei frămîntată istorie a îngăduit abia tîrziu dezvoltarea culturii muzicale profesionale, Enescu s-a putut totuşi ridica la o notorietate universală în întreita sa calitate de compozitor, dirijor şi virtuoz al viorii. El a dus faima creaţiei muzicale romîneşti şi a artei noastre interpretative pe meleaguri îndepărtate şi încă de mult, personalitatea sa s-a înscris în rîndul marilor maeştri ai muzicii secolului nostru.

In George Enescu poporul nostru venerează nu numai pe marele artist, ci şi pe cetăţeanul patriot care a înţeles să facă din arta sa un mijloc de ridicare a maselor. El spunea: „artistul este un frate al oamenilor". Călăuzit de acest luminos gînd, el a străbătut ţara în lung şi în lat, dăruind înalte clipe de emoţie artistică unor largi mase populare.

Pentru oamenii de artă din ţara noastră şi în mod deosebit pentru muzicieni, creaţia sa este un izvor inepuizabil de învăţăminte. Valoarea nepieritoare a artei lui George Enescu constă în aceea că opera sa îşi trage rădăcinile din viaţa ţării noastre, din cîntecul şi arta poporului nostru, că opera sa este de fapt oglindirea artistică a frumuseţii şi poeziei neasemuite a plaiurilor noastre, a bogăţiei spirituale şi a nobilelor însuşiri, a forţei creatoare a poporului nostru şi a aspiraţiilor generoase ale sufletului omenesc.

Insufleţit de ideile înaintate ale epocii sale, George Enescu nu o dată a exprimat cu căldură şi simplicitate dezaprobarea sa faţă de nedreptatea socială, de întunericul şi ignoranţa care domneau în ţara noastră în trecut şi speranţa sa într-o viaţă mai luminată şi dreaptă.

Artist strălucit, George Enescu a fost în acelaşi timp şi un muncitor tenace care, din fragedă copilărie pînă cînd a închis ochii, s-a supus unui efort îndîrjit de clipă cu clipă pentru a-şi desăvîrşi măiestria şi a cuceri trepte tot mai înalte de expresivitate muzicală. Pentru tinerele generaţii, acest exemplu de muncă modestă, trudnică şi neprecupeţită rămîne un îndreptar luminos.

In dezvoltarea muzicii noastre culte, Enescu şi-a cîştigat mari merite în ce priveşte atenţia şi grija plină de răspundere şi căldură pe care a avut-o pentru dezvoltarea tinerelor cadre de muzicieni — compozitori şi interpreţi.

Acordurile muzicii lui Enescu răsună azi la Moscova, la Leningrad, la Paris, New York, Praga şi Bruxelles, în toate marile săli de concerte ale lumii, ca o mărturie a geniului creator al poporului nostru şi ca o contribuţie de preţ la dezvoltarea patrimoniului cultural al omenirii.

Partidul şi Guvernul, călăuziţi de dragostea faţă de cultura patriei noastre şi de slujitorii săi, au iniţiat o serie de măsuri pentru a eterniza memoria lui George Enescu în conştiinţa poporului nostru şi a face din opera sa un izvor de învăţătură şi exemplu.

Expoziţia pe care o deschidem astăzi este numai fundamentul pe care, cu sprijinul specialiştilor, al cercetătorilor ştiinţifici şi al tuturor celor care l-au cunoscut, al prietenilor şi admiratorilor săi, se va înfiinţa în viitorul apropiat Muzeul ,,George Enescu". In cadrul muzeului „George Enescu" vor fi create condiţiile necesare pentru studierea amănunţită şi valorificarea moştenirii artistice a marelui muzician.

Prin zecile de mii de oameni care-i ascultă creaţiile cît şi prin zecile de mii de oameni care în săptămînile şi lunile ce urmează vor trece prin aceste săli în faţa documentelor care vorbesc despre viaţa şi opera marelui nostru muzician, George Enescu va continua să păşească în rînd cu noi spre viitorul mai bun pe care l-a rîvnit pentru ţara sa şi pe care şi-l clădeşte astăzi poporul nostru.

„Să slujim într-adevăr arta pe care a slujit-o el"

— Cuvîntul tov. Traian Săvulescu preşedintele Academiei R.P.R. —

Iubiţi tovarăşi, iubiţi prieteni! Inaugurăm azi expoziţia George Enescu în această casă în care el a vieţuit, s-a trudit, a avut bucurii şi tristeţi. Această inaugurare reprezintă un eveniment important în viaţa culturală a poporului romîn.

Principiile socialiste care stau la baza statului nostru, ne arată că nu se poate clădi temeinic o cultură fără cunoaşterea şi preţuirea a tot ceea ce a fost valoros şi progresist în trecut. Această cunoaştere este o punte către viitor şi în acelaşi timp o temelie solidă pe care se poate clădi cultura nouă. Mergînd pe firul cunoaşterii valorilor noastre din trecut — şi Enescu aparţine din nefericire valorilor noastre din trecut — ajungi fără să vrei la izvorul nesecat de virtuţi care sălăşluiesc în popor. Omul de ştiinţă, omul de cultură, artistul adevărat, sînt slujitori devotaţi ai poporului, sînt strîns legaţi de popor şi nu pot fi dezlipiţi de popor, oricît ar încerca critici savanţi să facă acest lucru. Legătura cu poporul împiedică pe omul de ştiinţă şi pe artist să rătăcească pe cărări întortochiate, îl ajută în acelaşi timp să se ridice pe culmi din care poate să facă roată privirea asupra universalităţii, fiind în acelaşi timp adînc înfipt în pămîntul ţării, al poporului ale cărui năzuinţi le urmăreşte în realizarea lor.

Cunoaşteţi dv. vreo excepţie de la această lege în toată istoria culturii popoarelor? Eu nu cunosc şi desigur nici dv. nu cunoaşteţi. Enescu este un exemplu viu în această privinţă. Toată opera lui e clădită pe viaţa poporului nostru. El a crescut cu creşterea vremurilor şi a fost întotdeauna un exponent al năzuinţelor poporului cărora le-a slujit — cu bagheta, cu vioara şi prin scris.

In casa aceasta, în care ne găsim azi, parcă îl vedem cu modestia lui caracteristică, cu faţa luminată de bunătate, cum ne întîmpină îmbrăţişîndu-ne pe fiecare, zicîndu-ne un bun venit din toată inima lui de moldovean bun. Este prea de curînd dispărut dintre noi pentru ca să nu avem acest sentiment adînc de înduioşare la evocarea lui; dar, în acelaşi timp, şi un puternic sentiment de mîndrie ne stăpîneşte, pentru că Enescu ne-a arătat un lucru de mare preţ. Ne-a arătat că noi putem fi noi înşine, ne-a ajutat să nu fim tributari ai culturii străine, ci ai noştri, ai poporului nostru. In felul acesta Enescu a deschis calea

Preşedintele Academiei R.P.R. prof. Traian Săvulescu

urmaşilor, ca să devină şi ei mari, ca dînsul, să nu se risipească în drumurile întortochiate ale străinătăţii. Astfel a reuşit el să ridice muzica la un înalt nivel, corespunzător cu nivelul muzicii culte universale.

Ţara noastră s-a descătuşat de lanţurile feudalismului în urma altor ţări; instituţiile sale, pînă la eliberarea noastră, erau încă pătrunse de rămăşiţele feudalismului şi în cultură, ştiinţă, literatură, artă, se resimţeau încă aceste vestigii pînă nu de mult.

În 1823, Macarie a scris un Irmologhion pe care l-a tipărit la Viena şi în care nota cu părere de rău că în muzica bisericească au pătruns motive laice; nu mult după aceea s-a înfiinţat aşa-zisul „Cor al Stabului Oştirii" condus de către arhimandritul rus Vissarion, în care se cultiva muzica bisericească, dar se preda violina, pianul, iar mai tîrziu chiar arta dramatică. O serie de mari artişti ai teatrului nostru naţional s-au format în această şcoală. De-abia în 1864 s-a înfiinţat Conservatorul de muzică de la Bucureşti; avem doar numai 92 de ani de şcoală muzicală şi, într-o oarecare măsură, şi de creaţie; pentru că operele lui Flechtenmacher, Wiest, ş. a. — dincolo de valoarea lor modestă — au avut un rol de pionierat. De-abia mai tîrziu, o dată cu apariţia lui Enescu — care nu este un miracol întrucît a fost plămădit pe îndelete de trecutul poporului — apare la noi muzica cultă şi, totodată cu o putere de manifestare strălucită, ea se impune cercurilor din ţara noastră şi cercurilor de peste hotare.

Inaugurarea expoziţiei Enescu nu ne îndeamnă numai să ne gîndim la trecut şi să ne închinăm în faţa virtuţilor acestui mare fiu al ţării noastre; ea ne îndeamnă să privim cu curaj în viitor. Enescu a creat adevărata şcoală romînească de muzică. Mişcarea muzicală (e vorba în primul rînd de compozitorii de azi), care a ajuns pînă la simfonie şi pînă la opera dramatică, este rezultatul valorificării moştenirii lăsate de către Enescu. Moştenirea aceasta, sprijinită, aşa cum este sprijinită de către regimul care conduce treburile ţării, nu se va risipi; dimpotrivă, ea va spori necontenit. Talentele noi, viguroase, care au apărut în compoziţie, în interpretare, o vor înzeci fără îndoială. Regimul nostru a integrat ştiinţa, arta în practica revoluţionară pentru ridicarea poporului. Nici un om de bună credinţă din ţara aceasta nu poate să spună cu mai multă siguranţă că progresul nostru pe teren cultural, pe tărîm artistic, nu a fost mai bine asigurat decît acum. Dovezi avem nenumărate: alfabetizarea celor mulţi; mii de creşe de copii; mii de cămine culturale; teatrul de operă, zeci de ansambluri, zeci de orchestre filarmonice; instituţii de tot felul; instituţii de cercetări, printre care şi Institutul de Folclor care a săvîrşit o operă foarte importantă, bogată. Pentru valorificarea ei nu avem nevoie de un singur Béla Bartók, ci de zeci, de sute de Béla Bartók, pentru a se reîntoarce prelucrată iarăşi la popor.

Lui Enescu, dacă ar mai trăi azi, i-ar creşte inima văzînd realizarea, pe plaiurile pe care le-a cîntat, a visurilor lui de slujire a frumosului, aşa cum nu au fost slujite niciodată. Dar dacă vrem să slujim într-adevăr arta pe care a slăvit-o Enescu, dacă vrem să fim continuatorii lui, părerea mea este să căutăm să aprofundăm moştenirea lăsată de el. Formulelor lirizante care izvorăsc din durerea pe care am simţit-o la săvîrşirea lui din viaţă trebuie să le ia locul studiile ştiinţifice ale operei enesciene. Această expoziţie se va îmbogăţi. Cu timpul se vor strînge din toate colţurile lumii noi dovezi despre geniul lui Enescu. Să ne aducem într-adevăr aminte cu pietate, cu admiraţie de dînsul, dar în acelaşi timp să-i cinstim memoria prin cunoaşterea a tot ce a înfăptuit. Regimul nostru nu va cruţa nici un sacrificiu, va ajuta ca opera enesciană să fie ştiinţific analizată, aprofundată şi cunoscută de către toţi cei care învaţă pe alţii din meşteşugul acesta muzical.

Muzeul „George Enescu" nu va fi numai un templu ci o instituţie vie, spre care, pe măsură ce se va îmbogăţi, va trebui deschis drumul de către Uniunea Compozitorilor, de către muzicologi, tuturor celor care, cu rîvnă, se vor dedica cercetării operei lui Enescu.

Crearea muzeului Enescu în timpul regimului nostru, nu este un fenomen izolat, întru cinstirea unui mare fiu al ţării. El face parte dintr-un şir mare de realizări pe care regimul nostru, pe care clasa muncitoare condusă de partid le săvîrşeşte într-un ritm necunoscut în trecut.

Enescu a fost şi membru fondator al Academiei R.P.R. Il văd în faţa ochilor, cum nu înceta nici atunci cînd era silit să asculte un discurs academic să-și excite degetele, pe nasturii de la haină, să bată tactul pe masă. Figura inspirată parcă plutea în altă lume și nu aparținea cercului în care se găsea la un moment dat. Așa de puternic era legat de arta lui, așa de viu își trăia arta lui încît lumea din împrejur aproape că dispărea, deși era de o politețe, o amabilitate, rar îmbinate cu atîta strălucire de minte și de suflet. Mă simt dator în numele Academiei R.P.R., să mulțumesc cu recunoștință Guvernului și în special Ministerului Culturii, și dacă îmi îngăduiți, personal tovarășei Constanța Crăciun, care pentru problema Enescu și a valorificării a tot ce ne-a rămas de la el, a pus o rîvnă cu totul deosebită. Astfel a reușit să realizeze în scurt timp — trecînd peste foarte multe greutăți — această expoziție; și, în viitor, ajutată de cei care dețin ceva de la Enescu să facă să nu rămînă nimic întunecat din viața și opera lui.

În numele Academiei, — al cărui reprezentant strălucit a fost — în numele oamenilor de știință și de artă, urez din tot sufletul Uniunii Compozitorilor, căreia îi revine sarcina dezvoltării acestei expoziții într-o instituție vie, s-o facă un for călăuzitor pe drumul dezvoltării muzicii, pe drumul devenirii noastre ca popor.

Aducînd prinos de cinstire lui George Enescu

— Cuvîntul prof. George Breazul —

A trecut un an de cînd s-a săvîrșit din viață George Enescu. În conștiința poporului nostru, a slujitorilor lui și ai artei sonurilor, mai luminos relief a căpătat figura lui de virtuoz și creator, genial interpret al viersuirii romînești, al dorului și elanului, al doinei și horei, al omului patriei noastre și a lui.

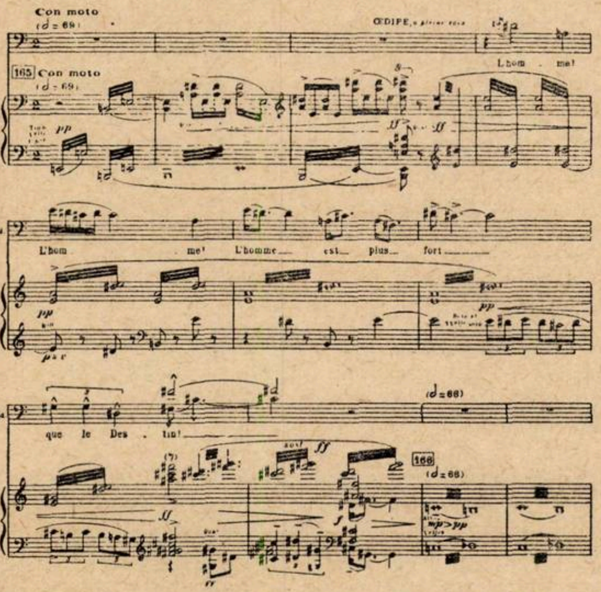
Mai dornici de a coborî în suflete și a asimila cît mai substanțial nepieritorul har de frumusețe al artei lui, așteptăm înfrigurați, de cîte ori ni se ivesc, prilejurile de a trăi cît mai intens sub farmecul muzicii enesciene. Tindem să-i adîncim cunoașterea și tumultuoasa viață în care s-a izvodit, dramaticele frămîntări în care s-a întruchipat forma și stilul ei, a strălucitelor ei cuceriri de măiestrie artistică. Încercăm s-o analizăm cu minuțiozitate, căutăm să-i pătrundem sensul și adunăm date asupra istoricei apariții și ascensiuni a autorului ei, a copilului minune, virtuoz și creator consacrat la vîrsta cînd cei mulți își încep ucenicia trudei artistice. Ne deslușim cu anevoință ceața neștiinței — nu ne sfiim a o mărturisi — și vrem s-o risipim.

Prof. George Breazul

Din inițiativa și prin grija Partidului și Guvernului, Ministerul Culturii, Academia R.P.R. și Uniunea Compozitorilor din R.P.R. inaugurează azi și oferă poporului, celor rîvnitori de a învăța, de a-și procura tresăriri emoționale în preajma amintirii marelui nostru maestru, acest nepreţuit izvor de documentare și studiu, expoziția la a cărei deschidere, în casa George Enescu, participăm. Strîns cu pioasă devoțiune, cu migală și pricepere, un bogat material iconografic, epistolar, ilustrativ, schițe, manuscrise, cărți și periodice, a fost luat în considerare asupra valorii lui științifice, triat cu atenție și orînduit sistematic pentru a-și îndeplini cît mai bine scopul de lămurire și dovadă istorică pe care-l are. Legătura artei lui Enescu cu țara, cu poporul din care se trage, cu cultura, cu muzica lui, precocitatea uimitoare a manifestării darurilor sale muzicale, anii copilăriei și ai primului contact cu cîntecul și jocul romînesc, cu lăutarii satului și cu primele noțiuni de scris-citit muzical, anii Vienei în care era alintat cu numele de „micul Mozart" sau „un Mozart romîn", apoi ai Parisului, anii de învățătură, ai dramaticelor frămîntări, umbre și luminișuri, ai impetuoaselor dezlănțuiri de energii creatoare, ai răsunătoarelor succese ale compozitorului și interpretului, întemeietor de școală romînească, generos sprijinitor și marele ei învățător, artistul și omul, marele patriot, astfel de criterii au dictat selecția și orînduirea materialului înfățișat aci.

*

În actul al doilea din tragedia lirică „Oedip", sfinxul „cu o voce albă și îndepărtată", adresîndu-se lui Oedip, afirmă forţa neînfrîntă a destinului şi îi spune: „Şi acum, răspunde, Oedip, dacă îndrăzneşti: în imensul univers, mic prin destin, răspunde, spune numele cuiva sau spune ceva, care să fie mai mare ca destinul“! — Oedip, „cu voce plină“, răspunde: „Omul! Omul! Omul este mai puternic decît destinul“! — Acesta este **„omul“**, concepţia de „om“ care se impune vieţii personale şi imaginaţiei creatoare a lui Enescu. „Omul“ acesta, Enescu, se înalţă ca un granit al nemuririi, din sacrele vestigii de pe panouri, standuri şi de sub geamul vitrinelor, omul eroicelor încordări de voinţă înfruntînd potrivniciile, al uriaşei puteri de muncă, al creatorului — omul al cărui chip, „imagine a durerii şi a geniului“, să tăinuieşte în insuficienţa expresivă a fotografiilor, dar îşi profilează măreţia în inimile noastre, pline de admiraţie şi gratitudine.



Fragmentul de partitură în care răspunzînd Sfinxului, Oedip spune: Omul! Omul! Omul!

In fereastra unei librării a Bucureştilor de acum patruzeci de ani era expusă pagina din revista „Făt frumos“ cu chipul lui Enescu şi a scrisului lui, — un articol iscălit de el. Silabiseam cu aviditate titlul articolului: „Cîteva cuvinte despre mu...“ cine nu s-ar fi oprit şi n-ar fi ridicat privirea de pe cele silabisite încredinţat că a citit cum trebuie: despre mu... zică?! Dar Enescu nu despre muzică scria, ci despre altceva: „Nu voi vorbi aci despre muzică — zice el în articol — deoarece muzica vorbeşte ea singură, despre dînsa, dar voi spune cultul meu pentru marele factor vital: **munca...** munca pacientă, zilnică, susţinută în aşa fel, încît să nu mai fie o sforţare, ci o plăcere utilă. Dar şi chiar dacă n-ar fi utilă, nu e destul ca munca să-ţi dea ţie, muncitorule, sentimentul că nu ţi-ai pierdut timpul?... Să te odihneşti de muncă prin muncă!“ Se strecoară pe aci, pe undeva, aceste rînduri de însufleţită apologie, de veritabilă pravilă a muzicii. Cînd le scria, Enescu era în vîrstă de 34 ani. Işi începuse munca de mic copil, trecînd cuminte şi pe nesimţite, foarte de timpuriu, de la joacă la studiul temeinic al viorii, la abecedarul muzical, de la cinci ani devenind şi „compozitor“. De atunci şi pînă a căzut bolnav la pat şi n-a mai putut munci, acestui crez, muncii, şi-a închinat viaţa; muncii şi — cum zicea el, nu mult înainte de a închide pentru totdeauna ochii — „artei mele — ar trebui să spun “religiei mele“, **muzicii“.**

Iată, într-alt loc, pe Enescu **la lucru**, cum îl vedea un biograf al său la un colţ de masă, întredeschizînd cu nelinişte vrăjitele lui hîrtii, notîndu-şi o idee, ştergînd cu guma, răzînd cu cuţitaşul, curăţînd, schiţînd, recopiind, răpind cea mai mică părticică de timp în folosul operei în gestaţie — spre a înţelege că un artist la lucru e de comparat cu mama ce-şi desmiardă copilul.

„Ţăranul romîn poartă muzica în el. In singurătăţile munţilor şi cîmpiilor, ea este tovarăşa lui; ea potoleşte grozăviile care îl năpădesc, îl ajută să-şi reverse „dorul“, dorul de ţară, negrăita nostalgie care-i sfîşie inima. Născută din suferinţele poporului romîn, prigonit de năvălitori, muzica lui este dureroasă şi nobilă, chiar în ritmul săltăreţ al jocurilor repezi. Aşa cum e, această muzică este una din comorile de care Romînia se poate în cel mai înalt grad mîndri“. El. George Enescu, semna aceste înflăcărate cuvinte admirative, într-un număr special intitulat „Geografie muzicală“, al unei mari reviste din Apus, formulînd pentru totdeauna particularităţile calitative ale **cîntecului şi jocului nostru popular** şi ajungînd la sursa psihologică „dorul“, nostalgia, suferinţele poporului în care se plăsmuiesc unduirile lui melodice şi palpitul ritmic. In opera sa, compozitorul nu putea trece cu vederea nici muzica, nici poporul care şi-a gravat, în forma ei, caracterul său, firea sa, năzuinţele, luptele, înfrîngerile şi biruinţele. Răsfoim partitura „Poemei romîne“. Rezistînd seducţiei multiplelor impresii, a principiilor şi metodelor de care, adolescent şi încă învăţăcel cînd o compunea, era înconjurat şi solicitat, Enescu nu uita ţara sa, îşi aduce aminte de farmecul naturii ţinuturilor natale, de cîntecele şi jocurile lăutarilor, de fluierele ciobanilor, de psalmodiile preoţilor. Şi schiţează un program în care evocă o seară de vară a şesurilor moldoveneşti, ajunul unei zile de sărbătoare, cu clopote şi cîntece sacre de vecernie, cu noapte luminată de lună, furtuna, cîntec de cocoş; apoi iarăşi clopote pentru a anunţa sărbătoarea, strîngerea poporului, dans general. Şi, fireşte, muzica : **melodii autentic populare romîneşti sînt întrebuinţate şi valorificate** în ţesătura simfonică a poemei : „Doina“ este numită chiar de el în partea întîia a poemului, iar la partea finală, intitulată „începe dansul“, Enescu face menţiunea „Acest final este exclusiv compus pe teme naţionale romîneşti“, enunţînd principiul călăuzitor al şcolii muzicale romîneşti urmat şi azi cu sfinţenie de către compozitori. Melodiile sînt bun comun al repertoriului lăutarilor romîni, mai ales al celor orăşeni. Din ele şi-a mai ales şi el altele, pe care le-a valorificat strălucit în cele două rapsodii. In alt loc, aci în expoziţie vom da şi de **culegeri proprii de folclor muzical,** notări de melodii şi jocuri „de la Jiu“ intitulate de el ; alte culegeri sînt de la faimosul lăutar bucureştean Cristache Ciolac. Enescu urmărea să strîngă material pentru alte lucrări. Este şi din acest punct de vedere pildă pentru compozitorii şi muzicologii romîni. Imaginile muzicale populare romîneşti, transfigurate, generalizate, eternizate, vor defini stilul operei lui Enescu. Ele sînt uşor de identificat în Sonata a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular romînesc“, — cum socoteşte el necesar să facă distincţia stilistică, — în „Suita sătească“, „Impresiuni din copilărie“ ş.a.m.d. Dens suflu de patos ancestral, extatice înfiorări lirice, voie bună exultînd ca în „tarele“, bărbătescul joc romînesc, străbat întreaga operă a maestrului.

Belşug de **afişe de concerte,** în marile centre muzicale ale lumii, în tîrgurile şi tîrguşoarele noastre, îl arată pe împătimitul apostol al artei sale, pe drumuri lungi şi obositoare, împrăştiind cu dărnicie din comoara fericitoare a strunelor, a baghetei, a claviaturii. Pe un panou, Enescu în turneu la Moscova, înconjurat cu dragoste de marii muzicieni sovietici, aplaudat, elogiat, cinstit ca un „princeps musicae“ ; alături articole, recenzii critice, cărticica lui Iampolski închinată măiestriei lui.

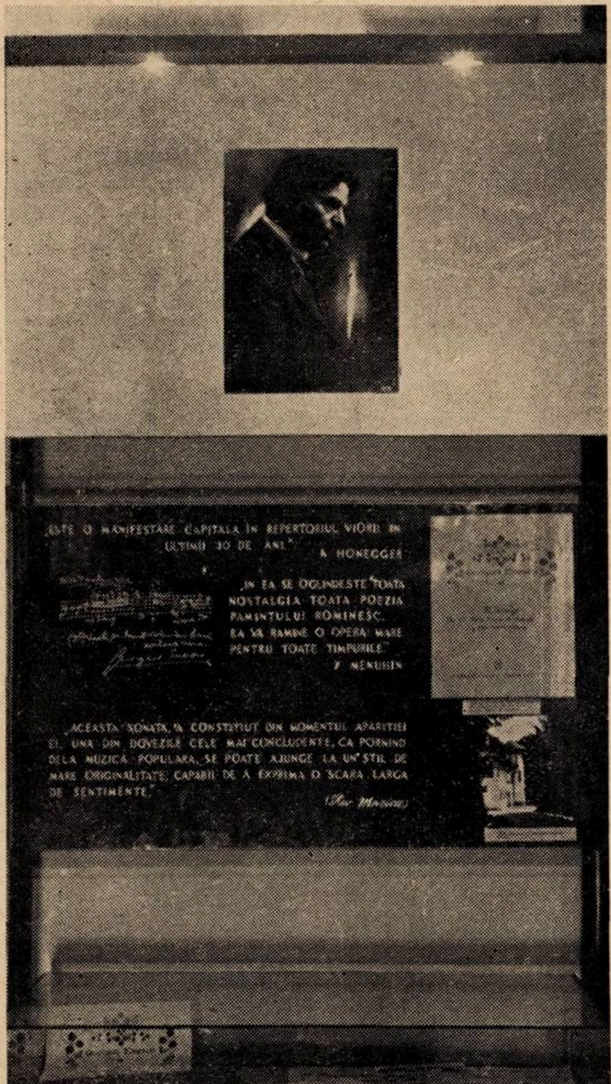
Cînta în timp de război pentru răniţi, transformînd pavilioanele de suferinzi în temple ale artei, pentru sinistraţi, pentru orga de la Ateneu, strîngînd fonduri pentru premiul „George Enescu“,încurajînd pe compozitori, ridicîndu-le moralul, înviorîndu-le elanul, îndrumîndu-i, entuziasmîndu-i pentru creaţia muzicală romînească a cărei înflorire ne mîndrim a o vedea.

Şi încă, profesorul, nu, nu profesorul, ci „camaradul mai în vîrstă“ — cum îi plăcea să se numească.

Astfel de date, informaţii, aspecte inedite, caracteristice şi impresii vii apar în icoanele de lumină ale simetriei pervazurilor, înmănunchiindu-se în nimbul ce împresoară fruntea veneratului nostru maestru. Un astfel de izvor de învăţăminte, de amintiri şi emoţii este ofranda ce se dăruieşte azi poporului şi slujitorilor artei lui în aceste clipe comemorative, la împlinirea unui an de la săvîrşirea din viaţă a lui George Enescu, pildă strălucită de om, artist şi cetăţean.

*

Mulţumim cu căldură înaltei conduceri a Statului, generoşilor sprijinitori ai acestei temeinice întocmiri care ne-au dăruit sau împrumutat materialele expuse aci, precum şi specialiştilor care, prin ştiinţa şi gustul lor, au sistematizat ştiinţific şi au orînduit preţioasele documente, realizînd o înfăptuire demnă de năzuinţele culturale ale vremii noastre.


„ESTE O MANIFESTARE CAPITALA IN REPERTORIUL VIORII IN ULTIMII 30 DE ANI.“ A. HONEGGER
„IN EA SE OGLINDESTE TOATA NOSTALGIA TOATA POEZIA PAMINTULUI ROMINESC. EA VA RAMINE O OPERA MARE PENTRU TOATE TIMPURILE“ Y. MENUHIN
„ACEASTA SONATA A CONSTITUIT DIN MOMENTUL APARITIEI EI UNA DIN DOVEZILE CELE MAI CONCLUDENTE, CA PORNIND DELA MUZICA POPULARA, SE POATE AJUNGE LA UN STIL DE MARE ORIGINALITATE, CAPABIL DE A EXPRIMA O SCARA LARGA DE SENTIMENTE.“

Vitrina consacrată Sonatei a III-a în caracter popular romînesc

Pe urmele vieţii şi operei lui George Enescu

de MIRCEA AL. COSTIN

Ne întrebăm adesea în ce măsură obiecte disparate, neînsufleţite şi patinate de vreme, adunate laolaltă cu pioşenie în scopul de a cinsti aducerea aminte a unei vieţi însemnate, pot sluji la reconstituirea acesteia sau măcar la reconturarea personalităţii celui căruia au aparţinut.

Dacă în ştiinţele naturale s-a dovedit — de la Cuvier încoace — că din cîteva falange, din 2—3 vertebre sau din alte cîteva oase lipsite de legătură, se poate reface aievea o namilă de vietate preistorică, în artă memoria omenirii s-a arătat în genere neputincioasă în a păstra altceva decît ceea ce operele în sine au conservat dincolo de acţiunea vătămătoare a vremii.

Mărturiile contemporane au rămas de cele mai multe ori elemente de ordin documentar, interesante uneori prin ineditul lor, captivante cîteodată prin episodul anecdotic, impresionante foarte adesea prin cîte un amănunt care, aruncînd o lumină lămuritoare, constituie cheia de dezlegare a unei opere, dar lipsite, aproape întotdeauna, de acea emoţie cutremurătoare care-ţi inundă inima la contactul direct cu omul de geniu sau cu opera sa.

Era greu de închipuit de aceea că recent organizata expoziţie „George Enescu", adunînd sub bolţile casei ce-i poartă numele cîteva relicve scumpe oricărui fiu al acestui pămînt, sfinţit şi cîntat de geniul marelui muzician, ar putea face excepţie de la o soartă care s-a dovedit de-a lungul timpurilor implacabilă pentru orice realizare de acest soi.

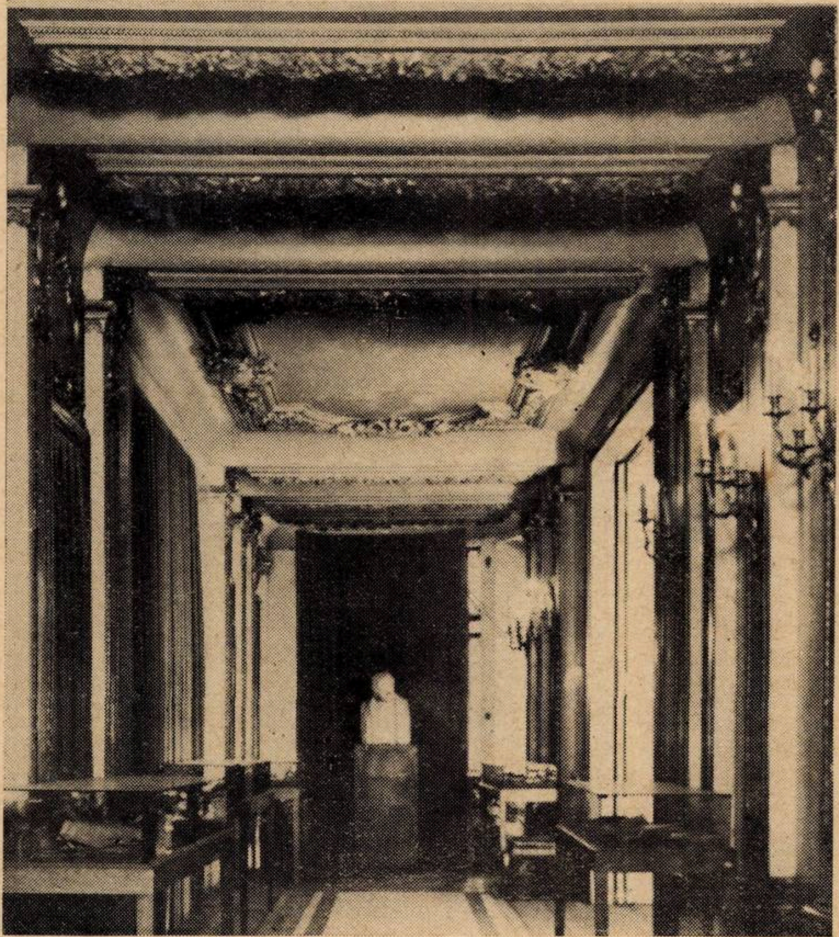
Enescu a fost viaţă vie, a fost dragoste neţărmurită, a fost bunătate şi generozitate, a fost lumină blîndă, a fost — cum s-a spus nu o dată — însăşi muzica pe acest pămînt.

Pînă în veacul nostru el a rămas singurul — şi cel mai mare — dintre cei care, din frumuseţile viersului popular — prea puţin cunoscute înaintea lui — a împletit cununa scînteietoare de nestemate cu care muzica romînească a apărut triumfătoare pe ogorul literaturii muzicale universale.

Cum se vor putea oare închega din obiecte toate acestea ne întrebam ?

Şi totuşi, desigur pentru că Enescu e pururea atît de viu printre noi, obiectele adunate cu atîta trudă, dragoste şi grijă, pierd caracterul unor simple „exponate". Ele se însufleţesc, se îmbină şi se armonizează, glăsuiesc inimii pînă în adîncul tainiţelor ei şi ne redau un Enescu, nu sintetic dar complex, pe măsura amintirii nepieritoare ce-i purtăm, avînd darul — extrem de preţios — de a stabili o intimitate între marele dispărut şi vizitator, chiar dacă acesta n-a avut fericirea să-i fi văzut vreodată chipul.

Ciobanul cu sarica miţoasă pe umeri şi cioarecii strînşi în nojiţele opincilor, descins din



Aspect general din expoziţie

Artistul poporului George Georgescu şi Constantin Stroescu, artist emerit al R.P.R., privind panourile expoziţiei

creierul munţilor în capitală pentru cine ştie ce trebi şi nimerit în mijlocul expoziţiei, care la binevoitoarea ofertă ce i-a fost făcută de a i se da unele explicaţii a ripostat prompt : — „Nu e de trebuinţă ; să ştie cine-o fost Enescu şi să vede...“ — constituie nu numai un omagiu spontan, din mulţime, pentru marele ei rapsod, ci şi confirmarea cea mai grăitoare a felului în care expoziţia George Enescu şi-a atins ţinta propusă.

*

Copilăria oamenilor celebri este îndeobşte sau învăluită în obscurităţi, sau poleită de exagerările diformatoare ale legendei, şi într-un caz şi în celălalt pricinuindu-se multe neajunsuri cercetătorilor de mai tîrziu. Copilăria lui Enescu — cuprinsă în expoziţie într-o singură sală — este clară, luminoasă şi bogată în semnificaţii şi rodnicie ca întreaga sa viaţă.

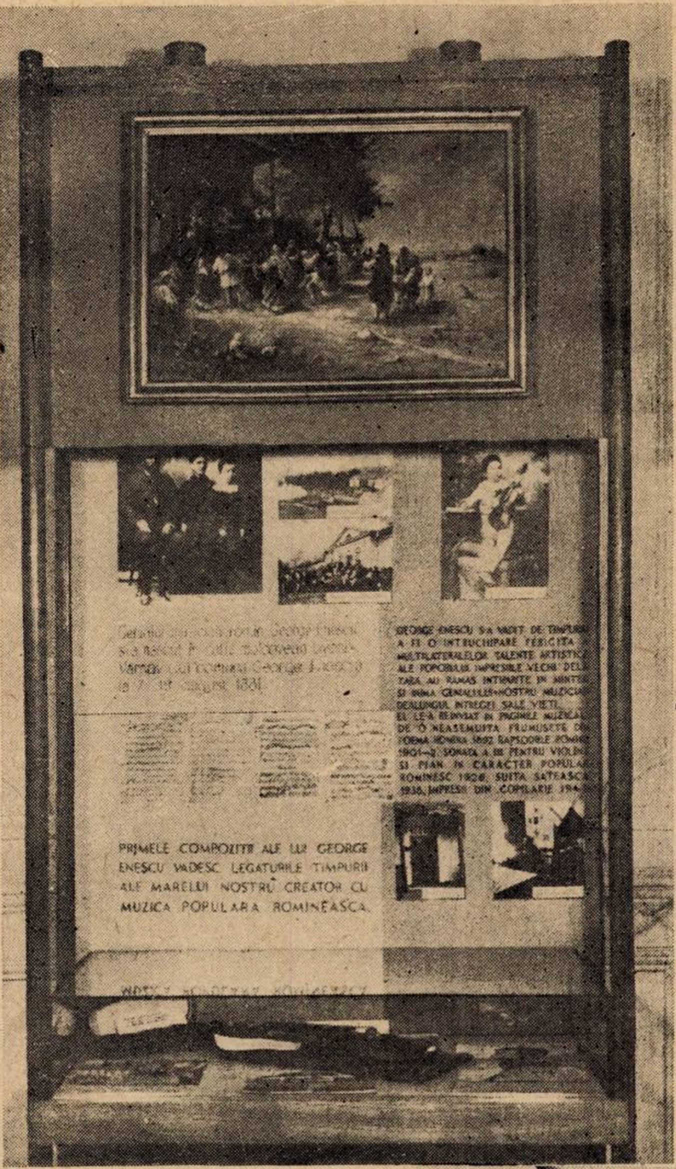
Ne opreşte din primul moment atenţia macheta casei natale de la Liveni. O casă obişnuită în satele moldoveneşti, de gospodari nici prea înstăriţi, nici de tot sărmani, cu pereţii albi văruiţi şi acoperişul ţuguiat de şiţă, înconjurată de un cerdac cu lemnul parcă putrezit de ploi şi mîncat de vreme. Într-una din încăperile scunde ale acestei case, aidoma cu atîta puzderie de case risipite pe tot cuprinsul pămîntului romînesc, a văzut lumina zilei şi şi-a petrecut primii ani ai vieţii unul din cele mai mari genii muzicale ale omenirii... Nu e de mirare deci, aşa cum se spune în primul panou pe care ni se opresc ochii, că *„impresiile vechi de la ţară au rămas întipărite în mintea şi inima genialului muzician“* care, de-a lungul întregii sale vieţi *„le-a reînviat în pagini de o neasemuită frumuseţe“*.

Cîteva fotografii ni-l înfăţişează copil cu prima vioară, apoi cu tatăl, Costache Enescu şi mamă-sa Maria, născută Cosmovici, în atmosfera clasică a grupurilor de familie, cu costumaţia epocii şi rigiditatea solemnă caracteristică primelor fotografii făcute în ţară. O horă în curtea casei de la Cracalia unde a copilărit, un grup de ţărani întîmpinînd pe Costache Enescu, fotocopia cîtorva compoziţii din anii copilăriei (Hora Sinaiei, Serenada) — care vădesc de la primii paşi nesecatul, principalul său izvor de inspiraţie — şi în sfîrşit cele două fotografii ce ni-l arată în 1946, pentru ultima oară, pe pragul şi în interiorul casei natale, întregesc imaginile, aşternînd dintr-o dată o punte între începutul şi sfîrşitul vieţii...

Şi iată-ne din nou, pe firul vremii, înapoi în anii copilăriei... Într-un colţ de vitrină, o vioară mai mică decît o jucărie, aproape cît un bibelou, poate din lemn, poate din papier-maché, cu corzile de sfoară plesnite... Alături, o altă vioară „veritabilă“, o vioară „sfert“. Viorile acestea alăturate îşi au tîlcul lor. Să nu-l trecem sub tăcere : copilul Gheorghe, care nu împlinise trei ani, voia să cînte şi cum cocenii de porumb, ce întruchipau în imaginaţia lui precoce arcuşul şi scripca, nu-i dădeau satisfacţiile năzuite, a cerut o vioară pe care părinţii n-au întîrziat să i-o dăruiască. Dar copilul, de obicei atît de cuminte, priveşte vioara încruntat, plin de mînie îi smulge corzile mute, şi dă cu ea de pămînt cît îl ţin puterile. El nu vrea o jucărie. El vrea o vioară adevărată cum a văzut la taica şi la horă în sat. Şi aşa primeşte „sfertul“, azi obiect de muzeu, pe strunele căruia a prins în cîteva zile numai, spre uimirea tuturor, întreg meşteşugul lui Laie Chiorul.

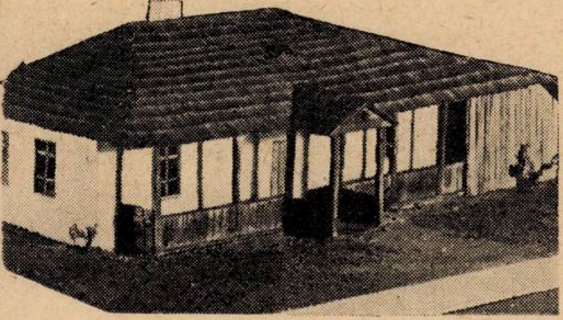
Vitrina mai rezervă o surpriză : patru desene făcute de Enescu în primii ani ai copilăriei. Izbeşte spiritul de observaţie şi precizia liniei, variaţia policromă bine dozată şi stilizarea artistică, dar mai ales expresia portretelor. Dincolo de stîngăciile copilului, un mugurel de

Studenţii clasei de istoria muzicii a conservatorului „Ciprian Porumbescu“, conduşi de şeful de catedră prof. G. Breazul, vizitind expoziţia


GEORGE ENESCU S-A VADIT DE TIMPURIU
A FI O INTRUCHIPARE FERICITA
MULTILATERALELOR TALENTE ARTISTIC
ALE POPORULUI. IMPRESIILE VECHI DELA
TARA AU RAMAS INTIPARITE IN MINTE
SI INIMA GENIALULUI NOSTRU MUZICIAN
DEALUNGUL INTREGEI SALE VIETI.
EL LE-A REDAT IN PAGINILE MUZICALE
DE O NEASEMUITA FRUMUSETE DE
FORMA: POEMA ROMINA 1897, RAPSODIILE ROMINE
1901—2, SONATA A III PENTRU VIOLINA
SI PIAN IN CARACTER POPULAR
ROMINESC 1926, SUITA SATEASCA
1938, IMPRESII DIN COPILARIE 194
PRIMELE COMPOZITII ALE LUI GEORGE ENESCU VADESC LEGATURILE TIMPURII ALE MARELUI NOSTRU CREATOR CU MUZICA POPULARA ROMINEASCA.

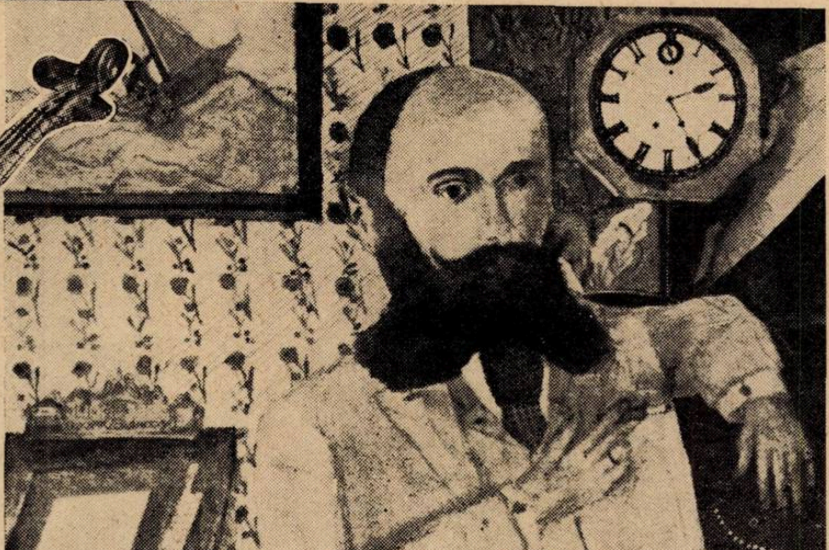
Panoul și vitrina de deschidere a expoziției cuprinzînd copilăria genialului nostru muzician

Casa natală de la Liveni, azi satul „George Enescu"



Unul din desenele făcute în primii ani ai copilăriei

Prima vioară — vioara sfert — pe care a cîntat George Enescu



măiestrie, împunsătura unei personalităţi în devenire şi-o întrebare care nu poate fi oprită, care sfredeleşte stăruitor prin cugetul vizitatorului: ce s-ar fi întîmplat dacă părinţii i-ar fi refuzat vioara cerută? Am fi înscris oare în istoria plasticii romîneşti alături de Grigorescu şi Luchian un nume tot atît de mare sau poate mai mare ca al lor? Galeria naţională de artă ar fi fost poate mult mai bogată, dar muzica romînească şi-ar fi aşteptat şi azi făurarul încă fără de pereche...

Dar lucrul acesta n-ar fi fost cu putinţă. O a doua vitrină, al cărei panou înşiruie chipurile pionierilor muzicii romîneşti, oferă partiturile înaintaşilor care i-au pregătit şi netezit drumul. Cîteva tablouri de epocă, vestitul taraf al lui Ochi-Albi de Szatmary, o copie a „Horei" lui Aman, sugerează, în completare, atmosfera anilor de început de viaţă despre care Enescu — expoziţia ne-o reaminteşte — spunea: *„Oricît de departe mi-aşi purta gîndul spre anii copilăriei, el se întîlneşte cu muzica... Imi răsar în minte ţăranii cu albe ilice, cu găitane albastre, cîntînd în asfinţit".*

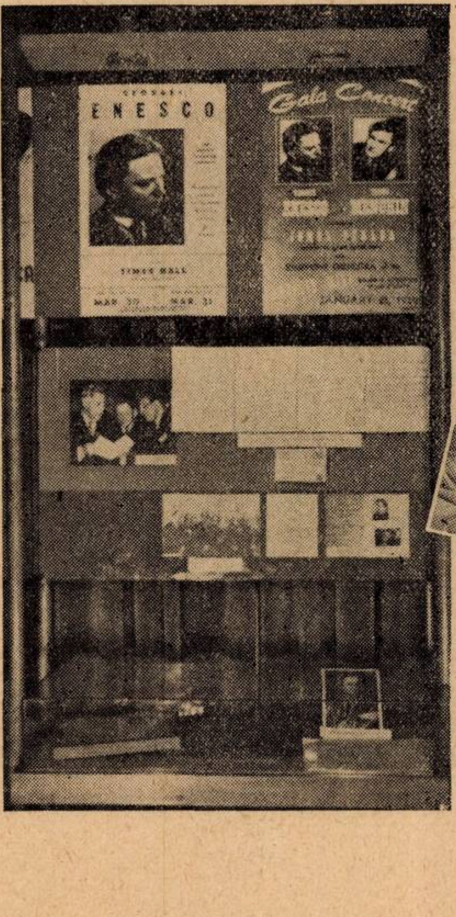
*

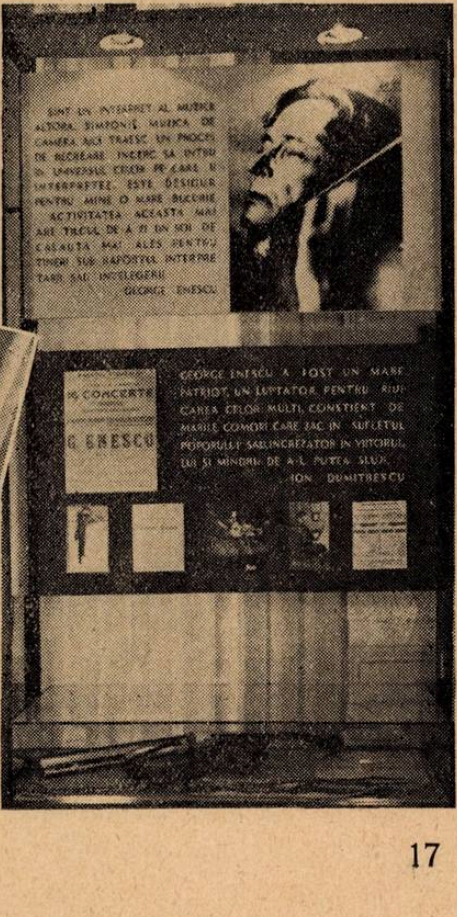
Iaşi — Viena — Paris, trei etape ale uceniciei lui George Enescu, păşit pe poarta maturităţii şi a desăvîrşirii artistice la vîrsta la care alţii n-au ieşit încă de fel pe poarta copilăriei, sînt comprimate în primele trei panouri şi trei vitrine ale sălii a doua, care include şi părţile privind creaţia şi şcoala naţională.

Caudella a fost primul îndrumător al viitorului mare muzician. *„Lui îi datorez* — spune Enescu — *recunoaşterea talentului, încurajarea şi faptul că l-a sfătuit pe tatăl meu să mă ducă neapărat în străinătate la Viena".* Chipul lui Caudella îşi află deci în mod firesc locul de cinste pe cel dintîi panou al acestei săli. Dragostea lui Enescu pentru Caudella ne este arătată cu stăruinţă: scrisoarea prin care îl anunţa că la întîiul său concert din Iaşi îi va cînta în primă audiţie concertul, solicitîndu-i onoarea de a-i fi acompaniator (...*„sînt convins că nu veţi voi să mîhniţi* — [refuzînd—n.n.] — *pe al dv. recunoscător şi devotat..."*); coperta suitei „Impresii din copilărie" dedicată în 1940 memoriei muzicianului înaintaş...

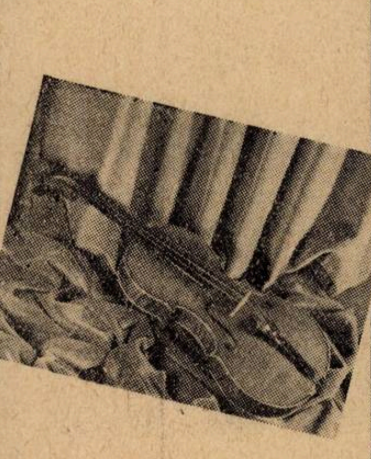
La rîndu-i, Caudella nu pregetă să-i recunoască superioritatea. *„Ilustrului maestru Gheorghe Enescu ca semn de înaltă consideraţie"* — spune acesta în dedicaţia pe care i-o dă în octombrie 1913, pe partitura întîiului său concert de vioară. În 1914, după alt concert, îi oferă o cunună de lauri. Panoul îmbină sugestiv aceste mărturii de reciprocă afecţiune, iar vitrina ne poartă şi mai înainte la manuscrisele primelor compoziţii. O horă, „Floricica", de inspiraţie tot folclorică, pentru flaut, un vals pentru pian şi violină, o mică fantazie şi... cu aceleaşi boabe îndesate, negre-violet, ale cernelii de şcolar, două portative cu menţiunea în frontispiciu de mîna autorului: *„Operă de George Enescu".*

Naivitate de copil, joc sau închipuire? Nu! Sînt primele manifestări ale forţei care se presimte pe ea însăşi. Sînt primele fîlfîiri de aripi





Panouri ilustrînd activitatea de interpret şi artist cetăţean a lui George Enescu

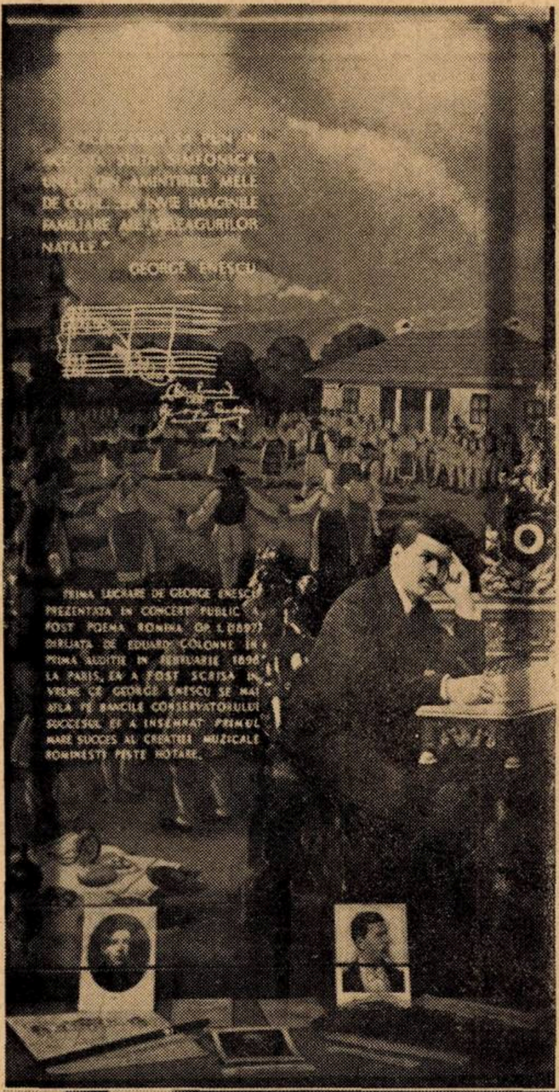


Vioara romînească „Macarie", cu care Enescu „a cîntat şi a încîntat" ale puiului de vultur pe care-l cheamă tăriile văzduhului și care, instinctiv, simte că va zbura pînă în acele înălțimi dulci și amețitoare.

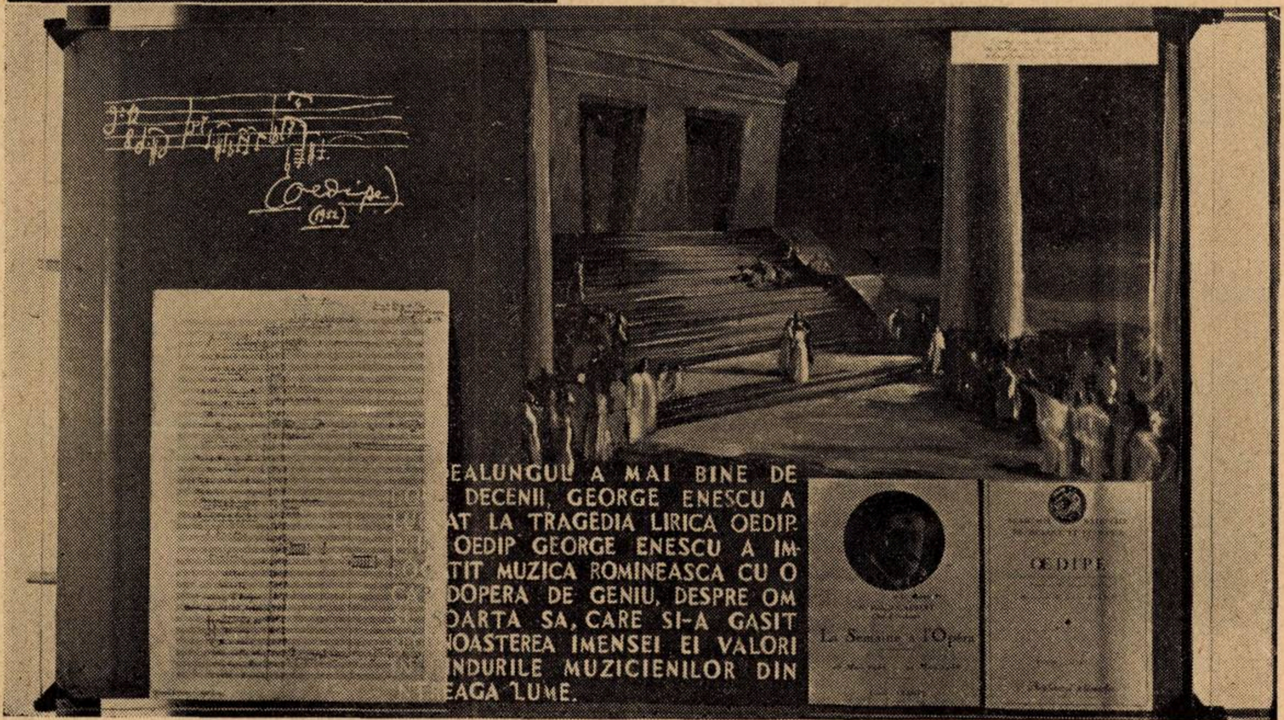
La Viena a fost pătruns adînc — după propriile-i mărturisiri — de Wagner și Brahms. Dascăli i-au fost Robert Fuchs și Joseph Hellmesberger jr. În familia acestuia din urmă a și locuit cît a stat la Viena. De Fritz Kreisler, care a studiat la același Conservator, l-a legat o caldă prietenie. Nici unul din amănuntele care să fixeze aceste lucruri nu lipsește celui de-al doilea panou. Ne oprim o clipă la o filă din „Curierul Romîn“ din Botoșani datînd din 1894. Anunțînd absolvirea Conservatorului din Viena și plecarea spre Paris, ziarul vorbește despre *„genialul copil artist“* și nu despre copilul minune, cum se obișnuiește... Copilul crește, minunea dispare, artistul — cînd există — rămîne. Și artistul Enescu este atît de puternic încît impune distincția pînă și unei obscure foi de provincie, de obicei nu prea atentă la nuanțe.

Alt document demn de reținut. O ilustrată înfățișînd palatul gării din Viena dezvăluie un umor duios: *„Cu sănătate mamă, aicea mă scobor eu întîi și-ntîi cînd vin de la Mihăileni. Ce mai fac vecinușile ?“ “*

O scrisoare a mamei și alta a tatei, privite paralel, împletesc două variante ale aceleiași dragoste părintești. *„Scumpul meu George“* — scrie mama; *„Mă băete“* — glăsuiește epistola



La masa de lucru compunînd „Poema Romînă“, în 1897, în vîrstă de 16 ani.


Oedipe
(1932)
EALUNGUL A MAI BINE DE
DECENII, GEORGE ENESCU A
AT LA TRAGEDIA LIRICA OEDIP.
OEDIP GEORGE ENESCU A IM
TIT MUZICA ROMINEASCA CU O
OPERA DE GENIU, DESPRE OM
ARTA SA, CARE SI-A GASIT
OASTEREA IMENSEI EI VALORI
NDURILE MUZICIENILOR DIN
AGA LUME.
ŒDIPE
La Semaine à l'Opéra

Schița decorului „Oedip“ pentru montarea premierei de la Paris în 1936.

tatei. Dar cît de la unison bat inimile lor cînd, aflînd vești minunate despre odrasla care va face fala lor și a țării, exclamă unul *„bun și bravo“* în timp ce celălalt mai sfios spune: *„Eu sînt bine și veselă de mata că te porți bine și înțeleg că-ți păstrezi sănătatea și numele cel bun“*.

Parcă-l vezi pe Enescu cel de-atunci despre care marele Enescu spunea: *„În ciuda kilometrilor rămîneam băiețelul tandru și încăpățînat, care văzuse lumina zilei, hăt departe, pe plaiurile Romîniei“*.

Jules Massenet, Gabriel Fauré, André Gédalge, Pierre Marsyck, celebrități mondiale care au dominat prin arta lor viața muzicală a Franței de la sfîrșitul veacului trecut, domină cu figuri impunătoare și profesorale și panoul anilor de studii la Paris. Nu mai puțin lipsite de rezonanța celebrității sînt numele colegilor din această perioadă: Jacques Thibaud, Maurice Ravel, Pablo Casals, Alfred Cortot...

Cît despre rezultatele dobîndite într-una din cele mai înalte școli ale Occidentului, stă mărturie lîngă o filă manuscrisă dintr-o sonată pentru vioară și pian, compusă încă pe băncile școlii, vioara „Bernardel“ dobîndită ca premiu întîi la absolvență, în 1899.

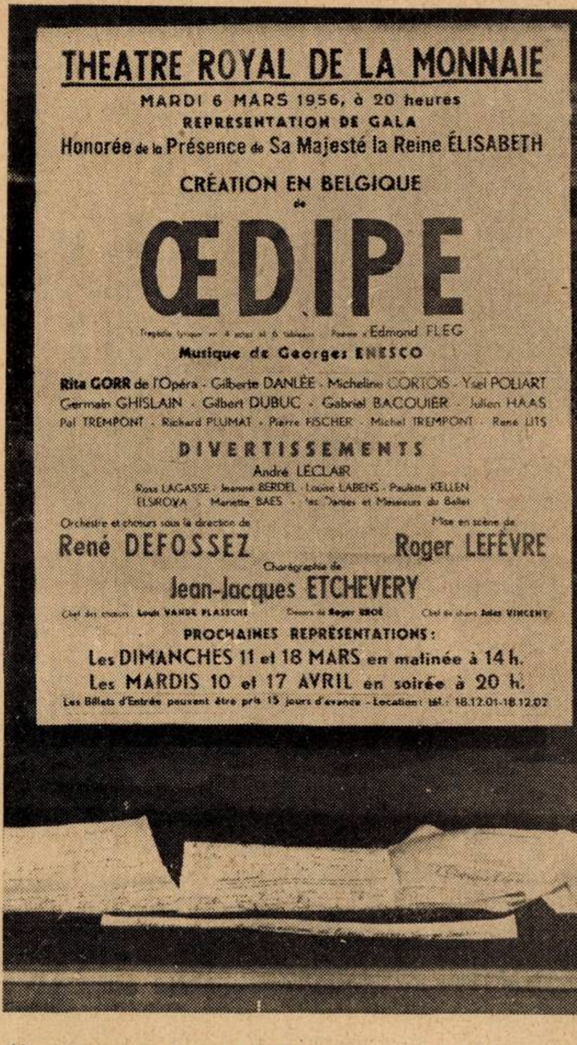
Toate acestea nu-l împiedică însă pe Enescu să constate: *„La Conservatorul din Paris am cunoscut maeștri admirabili și prieteni fermecători. Dar cînd sînt întrebat la ce anume dată am ieșit din el, nu știu ce să răspund, întrucît mi s-a părut întotdeauna că, măcar în cuget, l-am părăsit chiar în ziua în care am intrat în el“*.

Departe de a reflecta expresia unei exagerate încrederi în sine, — care nu-i era proprie — rîndurile acestea dezvăluie, poate o nepotrivire cu „stilul casei“, în orice caz o marcare viguroasă a personalității care pornea definitiv pe drumul propriu, întru totul deosebit de căile care însemnau ferecarea avîntului într-o tradiție prea rigidă.

*

Aripile puiului de vultur de odinioară erau acum puternice. Se putea bizui pe ele pentru zborul cel mare în înălțimile creației. Vitrinele și panourile înșirate de aci înainte păstrează relicvele acestui zbor: partitura „Poemei romîne“, compusă în 1897, dirijată în concert public pentru prima oară de faimosul Eduard Colonne, în 1898, poza dirijorului învecinată cu un chip al autorului datînd din anul primei audiții, două programe de la „Théâtre de Châtelet“ unde au avut loc primele două concerte, și — ca întotdeauna — semnul unei legături cu țara: ghirlanda de frunze de stejar dăruită de Eduard Wachmann pentru ca autorul să simtă, probabil, pămîntul tare și fierbinte al patriei în clipele amețitoare ale succesului.

Mai departe, o pagină manuscrisă cu corecturi la Rapsodia I-a și manuscrisul transcripției ei pentru pian, partiturile celor două rapsodii în ediția „Enoch“-Paris, un album de discuri cu Suita a II-a în interpretarea autorului și a lui Dinu Lipatti, cîteva portrete, — al lui Saint-Saëns, căreia îi este închinată Suita I-a, al lui Gustav Mahler, unul din propagatorii ei, al autorului în 1902 și 1905 — un grup reprezentînd juriul prezidat de Massenet care i-a decernat premiul întîi pentru Suita a II-a în 1904...



THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE

MARDI 6 MARS 1956, à 20 heures

REPRÉSENTATION DE GALA

Honorée de la Présence de Sa Majesté la Reine ÉLISABETH

CRÉATION EN BELGIQUE

de

ŒDIPE

Poème d'Edmond FLEG

Musique de Georges ENESCO

Rita GORR de l'Opéra - Gilberte DANLÉE - Micheline CORTOIS - Ysel POLIART
Germain GHISLAIN - Gilbert DUBUC - Gabriel BACQUIER - Julien HAAS
Pol TREMPONT - Richard PLUMAT - Pierre FISCHER - Michel TREMPONT - René LITS

DIVERTISSEMENTS

André LECLAIR

Orchestre et choeurs sous la direction de
René DEFOSSEZ

Mise en scène de
Roger LEFÈVRE

Chorégraphie de
Jean-Jacques ETCHEVERY

Chef de chant Jules VINCENT

PROCHAINES REPRÉSENTATIONS:
Les DIMANCHES 11 et 18 MARS en matinée à 14 h.
Les MARDIS 10 et 17 AVRIL en soirée à 20 h.
Les Billets d'Entrée peuvent être pris 15 jours d'avance - Location: tél.: 18.12.01-18.12.02

Afișul premierei de la Bruxelles, de anul acesta

Pretutindeni, vestigiile biruinței pentru muzica romînească, izvorîtă, — cum spunea el în 1931 — *„din suferințele poporului romîn“*... *„dureroasă și nobilă chiar și în ritmurile jucăușe ale vioaielor dansuri“*... *„una din comorile cu care Romînia se poate mîndri“*...

Ca un făcut, chiar atunci cînd inspirația își trage seva — arareori — din alte surse decît cele naționale, într-un fel sau altul țara tot intervine. Expoziția ne reamintește cum se cuvine acest lucru, învecinînd partiturii celor șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, dedicația dată *„lui Stroescu cel adorabil“* căruia-i poartă *„recunoștință și admirație“*, desigur pentru că i le-a executat pentru prima oară în public.

Ar mai fi multe de trecut în revistă, căci în domeniul creației documentele abundă: manuscrise, programe, adnotări pe partituri, dedicații, autografe, afişe, ultimele fotografii la masa de lucru confruntate cu fotocopia unor pagini din ultima sa creaţie: Simfonia de cameră pentru douăsprezece instrumente soliste...

Reţinem un colţar care se impune poate dincolo de intenţia planului expoziţiei. O latură: „vitrina Oedip“ cu reproducerea în culori a decorului de la premiera din Paris în 1936 şi cu partitura, în reducţie pentru pian, autografiată omagial de cîţiva dintre cei mai mari compozitori sovietici; cealaltă: Sonata III-a pentru pian „în caracter popular romînesc“, cu două aprecieri aparţinînd încă de pe acum istoriei: ...*„Este o manifestare capitală în repertoriul viorii în ultimii 30 de ani“* — izbucneşte entuziast Honegger, în timp ce Menuhin, prins de aducerile aminte ale plaiurilor noastre, constată: *„în ea se oglindeşte toată nostalgia, toată poezia pămîntului romînesc. Ea va rămîne o operă mare pentru toate timpurile“.*

Preţuirea din ţară este adăpostită şi ea în aceeaşi vitrină. Analiza făcută de Tudor Ciortea în numărul special din „Muzica“ de anul trecut remarcă — între altele — că *„această sonată are meritul de a ridica specificul popular la rangul unui limbaj muzical universal, durînd din materia primă a viersului cizelat pe esenţe, monumentalitatea unui stil nou“.*

*

Un perete întreg, ultimul din această sală, încadrează lista laureaţilor premiului „Enescu“ între tot felul de dovezi ale dragostei muzicienilor romîni pentru marele, neuitatul lor maestru, pentru făuritorul şcolii muzicale naţionale.

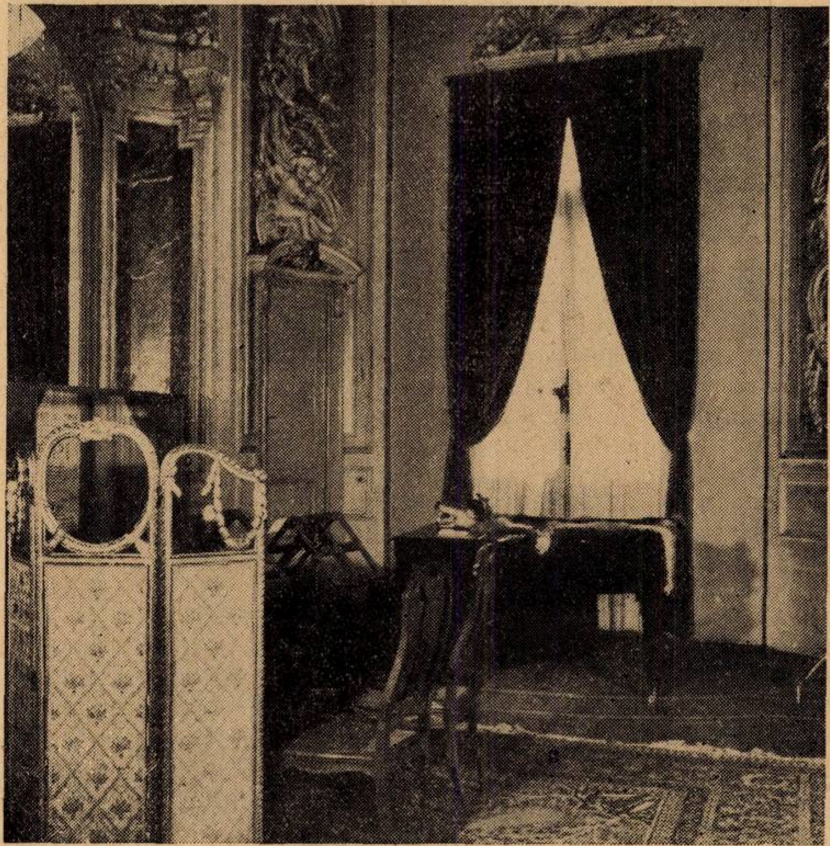
Dar acest capitol e prea viu şi prea dureros înscris în inimile tuturor pentru ca panourile oricît de sugestive, oricît de ingenios alcătuite să poată fi altfel decît palide, necuprinzătoare...

Rămîne viitorului îndatorirea să împlinească ceea ce durerea — încă multă vreme prea proaspătă — şi timpul — prea scurt pentru cunoaşterea şi adîncirea unei opere atît de măreţe —, împiedică să se împlinească, cum se cuvine, acum.

*

Indreptîndu-te spre cea de-a treia sală a cărei tematică este *„Interpret şi artist-cetăţean“* ai senzaţia nelămurită că ar trebui să te întîmpine o expoziţie sonoră, revărsînd nesfîrşite şi învăluitoare valuri de armonie. Intr-adevăr, nimic pe lume nu va putea sugera procesul de *recreare* pe care-l trăia Enescu interpretîndu-l pe Bach... Totuşi, nenumărate afişe, programe, desene, fotografii şi scrisori, cîteva obiecte profesionale care i-au aparţinut, ocupînd un întreg perete, înfiripă şi această latură a prodigioasei vieţi enesciene. Confruntîndu-l cu celălalt perete, nu mai puţin bogat în documente, ce-i este aşezat exact în faţă, ai impresia că două oglinzi paralele îşi răsfrîng reciproc apele, trimiţîndu-şi una alteia, ca un ecou de reflexe, crezul neclintit al unei vieţi: *„Artistul este un frate al oamenilor“.* Acest crez i-a dat lui Enescu putinţa să-şi slujească ţara cu *„armele“* sale, *pana, vioara, bagheta,* în aşa fel încît, trecînd de la o vitrină la alta, vizitatorul nu poate scăpa de obsesia unei asociaţii. In chiar aceste săli care adăpostesc expoziţia memorială au fost cîndva birourile în care se întocmeau decretele de numire ale reprezentanţilor diplomatici ai ţării. Nici unul din plenipotenţiarii care au plecat de aci, cu zapisul de acreditare în buzunarul fracului, n-a fost, *n-a putut fi,* ambasadorul geniului nemuritor al artei romîneşti, cum a fost — de-a lungul şi de-a latul pămîntului — fără învestitură oficială cu şapte peceţi, George Enescu.

Ne reamintesc aceasta, — dacă mai era nevoie — programele concertelor date peste hotare, o pagină din „Muzical America“ anunţînd în 1939 o seară de concert cu muzică exclusiv romînească, autografele şi fotografiile de la Moscova, cu Oistrah şi Şostakovici, documentul fotografic din Parisul anului



Pupitrele folosite odinioară la şedinţele de muzică de cameră. In fund, pianul pe care a fost compusă opera „Oedip“

1906 cu prilejul vizitei muzicienilor ruşi Rimski-Korsakov şi Feodor Şaliapin la Camile Saint-Saëns, şi nenumăratele afişe, printre care ne atrage atenţia, în mod deosebit, cel al concertului dat la New York în 1947 pentru ajutorarea regiunilor lovite de secetă şi cel de la „Carnegie Hall“ unde a concertat în 1950 împreună cu Jehudi Menuhin şi Ionel Perlea.

Aducînd o seamă de imagini ale activităţii enesciene de după 23 August 1944, panoul aminteşte şi relevă că Enescu s-a prenumărat cu douăzeci de ani în urmă printre membrii fondatori ai asociaţiei „Amicii U.R.S.S.“.

Sub cristale găsim spada şi bicornul de academician, cîteva baghete dirijorale, cîteva manifestări publicistice. — din care desprindem articolul despre muzica romînească din „Revue Musicale“ şi cel din „l'Indépendence Roumaine“ militînd pentru înfiinţarea operei naţionale — cîteva studii romîneşti, ocupîndu-se de creaţia enesciană şi un număr din „Muzica“ — seria anului 1921, scoasă cu atîtea sacrificii de Maximilian Costin şi prof. George Breazul — închinat în întregime maestrului.

Într-una din vitrine, vioara romînească „Macarie“ constituie un nou prilej de reflecţii. Posedînd în „panoplia-i“ bogată cîteva exemplare rare, de provenienţă străină, marele patriot care a fost Enescu nu ezită să înalţe pe estrada de concert vioara de construcţie romînească cu care *„a cîntat şi a încîntat“* smulgînd strunelor ei aceleaşi efecte miraculoase pe care le dobîndea cu celebrele sale Guarnieri şi Paul Caul. E încă una din minunile pe care le putea el săvîrşi îmbinînd puterea geniului cu dragostea de ţară. Dragostea aceasta nestăvilită nu l-a părăsit nici măcar o clipă. Ea răzbate, ca un sunet de bucium în asfinţit, şi în rîndurile adresate doctorului Petru Groza la 26 ianuarie 1954, cînd răspunzînd unei scrisori a acestuia, spunea între altele : *„De doi ani forţele mele fizice au declinat considerabil şi în momentul de faţă este cu totul peste puterile mele fizice de a întreprinde drumul pînă acasă. Este şi dorinţa mea cea mai statornică de a mă întoarce în ţară şi sper că cu ajutorul lui Dumnezeu şi chiar al doctorilor va veni şi ziua aceasta pe care o doresc şi o aştept“.*

Cu reproducerea integrală a acestei scrisori se încheie şi ultimul panou al sălii închinate artistului cetăţean.

*

Masca mortuară luată de sculptoriţa Margareta Lavrillier-Cosăceanu

Un coridor tapisat în pluşul draperiilor, ca o cutie de suveniruri, expunînd tăieturi din presa cernită a sfîrşitului, contrastînd cu farmecul intim al cîtorva fotografii din viaţa-i de toate zilele, ne conduce spre ultima cameră a expoziţiei.

E camera umbrelor. Nu însă a umbrelor apăsătoare, deprimante, ci a acelora care picură balsam pe rana tristeţilor noastre, pururea necicatrizate, ca roua răcoritoare peste florile ofilite.

Aci, în această cameră cu lumina blajină de catedrală primită prin vitrouri, a cîntat adesea George Enescu.

Iată scaunele şi pupitrele folosite odinioară la şedinţele de muzică de cameră...

Iată pianul pe clapele căruia s-au înfiripat pentru întîia oară acordurile lui „Oedip“... Alt pian de lucru...

Printre cele cîteva obiecte — o vitrină cu afişul premierei lui „Oedip“ la Bruxelles, o alta cu afişul comemorativ al Filarmonicii „George Enescu“ din Bucureşti, o superbă cană de cristal cu încrustături de argint primită în dar la Moscova — vizitatorul simte nevoia să meargă în vîrful picioarelor şi să vorbească în şoapte...

Dintr-o cadră în ulei, portretul maestrului interpretînd poemul lui Chausson priveşte pierdut — dincolo de vitrina care-i cetluieşte faţa suptă în masca mortuară şi mîinile divine, — minunate, revelatoare, elocvente, deschise, —, acum închircite în tiparul bronzului rece — priveşte parcă dincolo, spre eternitatea care-i nemureşte numele şi gloria...

Despre caracterul realist al muzicii profesionale romîneşti şi rădăcinile sale istorice

de ZENO VANCEA
maestru emerit al artei din R.P.R.
laureat al Premiului de Stat

Muzica romînească profesională ia naştere şi capătă o anumită dezvoltare relativ tîrziu, la o dată cînd alte popoare, care au trăit în condiţii istorice mult mai favorabile, se puteau mîndri deja cu un trecut muzical multisecular. Cauzele care au împiedicat pînă mai acum un secol făurirea unei arte muzicale profesionale evoluate, în sensul celei occidentale — rezultată dintr-un îndelungat proces istoric de dezvoltare — au fost multiple.

În primul rînd, sîngeroasele lupte seculare cu cotropitorii turci, lupte care au consumat toate energiile naţionale concentrîndu-se în direcţia unicului efort de a salva cele două Principate de pieire. Mai tîrziu, după ce popoarele balcanice lăsate singure în lupta lor pe viaţă şi moarte, şi-au pierdut independenţa, jugul politic şi economic otoman care a dus la întreruperea legăturilor existente între Principate şi Apus încă de pe vremea primilor voievozi, a menţinut principatele dunărene într-o stare socială şi culturală înapoiată, paralizînd forţele creatoare ale poporului. Mai pe urmă, cam prin veacul al 18-lea, influenţa unilaterală a culturii greco-turceşti a imprimat slabelor manifestări artistice o orientare vădit orientală. Această orientare a fost întărită şi mai mult de biserica ortodoxă, continuatoare în general, într-un sever spirit conservator, a vechilor tradiţii bizantine. Duşmană manifestărilor culturale laice, biserica admitea arta — pictura şi muzica — doar în măsura în care ea corespundea unor necesităţi strict religioase. În această atmosferă de înapoiată stare culturală, clasa feudală suprapusă, boierimea — din rîndurile căreia ieşea uneori şi cîte un strălucit cărturar ca Miron Costin, Grigore Ureche sau Dimitrie Cantemir, membru al mai tuturor academiilor de ştiinţe din Europa epocii sale — conserva cu tenacitate primitive forme de viaţă patriarhală, avînd o atitudine de indiferenţă faţă de cultură.

Acei puţini boieri care se îndeletniceau cu muzica cultivau exclusiv formele muzicii turceşti, cîntînd din gură cîntece în limba turcească, acompaniindu-se din instrumente orientale.

Dacă muzica profesională nu se putea dezvolta în asemenea condiţii, suferinţele seculare ale ţărănimii îşi găseau o variată şi puternică expresie în creaţia muzicală a poporului. De o bogăţie impresionantă, creaţia populară a conservat în melodie şi text, toate suferinţele îndurate de-a lungul veacurilor, atît din partea duşmanului dinafară cît şi din partea boierilor exploatatori. Baladele anti-otomane constituie documente preţioase în privinţa textului şi a muzicii, la fel ca şi doinele şi cîntecele de tot felul în care iobagii deplîng soarta lor amară.

„Eu nu cînt că ştiu cînta, ci mă doare inima“ spune un cîntec popular, într-o lapidară formulare.

Ceva mai tîrziu, cam prin veacul al 18-lea, cînd sub domnii fanarioţi exploatarea ţărănimii ia forme din ce în ce mai insuportabile, silind pe ţărani să se apuce de haiducie, accentele de revoltă capătă o expresie puternică în text şi muzică sub forma unei bogate producţii de cîntece haiduceşti.

Desigur, muzica populară romînească nu se rezumă numai la produse artistice al căror conţinut izvorăşte din conflictele sociale ale acestor epoci de tristeţe şi cumplită exploatare. Dar întreaga varietate a genurilor muzicale — cu puţine excepţii — este strîns legată de viaţa colectivităţii. Însoţind pe omul de la ţară — în tot timpul vieţii sale — din leagăn pînă la mormînt, muzica este legată de cele mai variate obiceiuri şi rituri, unele de străveche obîrşie păgînă. Din aceste manifestări muzicale arhaice, dintre care azi multe şi-au pierdut semnificaţia originală, s-au mai conservat pînă în ultimul timp cîntecele rituale de seceriş şi cîntece de rugă pentru ploaie. Şi-au păstrat pînă azi deplina lor funcţiune, cîntecele legate de bogatul ritual al nunţii precum şi colindele de crăciun, de anul nou etc.

Deşi aceste cîntece legate de viaţa colectivităţii sînt cîntate totdeauna de un grup mai mult sau mai puţin numeros de executanţi — grup de femei sau grup de bărbaţi, sau grup mixt de bărbaţi şi femei — ele se execută întotdeauna la o singură voce.

Spre deosebire deci de muzica populară occidentală care de mult a ajuns la un concept armonic, muzica populară romînească, mai ales vocală — ca şi acea a naţiunilor din bazinul dunărean şi Peninsula Balcanică (slovaci, unguri, iugoslavi, bulgari, greci) — şi-a păstrat pînă azi arhaica ei formă monodică. Chiar şi muzica tarafurilor de lăutari, ţărani autentici, care în bună parte au depăşit această fază a monodiei pure, nu a ajuns la concepţia verticală a armoniei, deci cu atît mai puţin la concepţia funcţională a succesiunilor armonice. Dacă acompaniamentul nu serveşte, ca de exemplu in melodiile de dans, numai la o subliniere a ritmului — de cele mai multe ori sub formă de pedală — atunci el ia forme de heterofonie sau polifonie primitivă, lipsită de o preocupare specială pentru sensul vertical al liniilor suprapuse, fără o prea mare grijă pentru eufonie, pentru o armonie consonantă.

Toate aceste creații populare sînt departe de a fi „gesunkenes Kulturgut“, o primitivă imitare a produselor muzicii culte care de altfel nici nu exista, ci din contră, ea reprezintă o viguroasă manifestare a unei sensibilități muzicale, desigur, cu totul deosebită de aceea a popoarelor din Occident, dar cu tot caracterul ei arhaic, de o incontestabilă forță și valoare artistică.

Pe lîngă această muzică populară țărănească, de pe la sfîrșitul veacului al 18-lea, concomitent cu procesul lent de industrializare și procesul de formare a unei burghezii romînești, ia naștere muzica populară orășenească. Aceasta se formează la început din îmbinarea muzicii populare de proveniență rurală, dar probabil deja schimbată după gustul tîrgoveților, cu muzica turcească, adăugîndu-se mai pe urmă și influențe occidentale.

După pacea de la Kuciuk-Kainargi, jugul economic turcesc slăbește și produsele agricole ale celor două principate — Moldova și Muntenia — sînt exportate în Austria, Germania și Italia și o dată cu schimbul comercial din ce în ce mai viu cu Occidentul, începe și procesul de pătrundere a capitalului occidental în aceste țări. In această fază de dezagregare a orînduirii feudale, proprietarii de pămînt nu se mai mulțumesc cu venitul moșiilor lor și caută să-și creeze venituri și prin înființarea unei industrii manufacturiere pentru prelucrarea materiilor prime.

Mai pe urmă, boierimea latifundiară devine și asociatul capitalului străin și plasează surplusul iobagilor săi în aceste întreprinderi industriale asigurîndu-și astfel mîna de lucru plătită pe un preț de nimic. Acești țărani dislocați îngroașă cu timpul pe de o parte pătura meseriașilor și a micilor negustori tîrgoveți, pe de altă parte proletariatul industrial de mai tîrziu, ambele pături chemate să joace în mișcările revoluționare din jurul anului 1848, un rol important.

Acești țărani veniți în orașe de pe moșiile boierilor, aduc în mod firesc cu ei, și muzica lor țărănească ; sub influența condițiilor noi ale vieții orășenești, în contact cu muzica oficială a timpului (muzica turcească a mehterhanalelor și tubulhanalelor folosite la ceremoniile de la curte și cîntecele turcești de tot felul, cîntate de tarafurile de lăutari de țigani robi din casele boierimii) ca de altfel și muzica bisericească, inițial eminamente diatonică, capătă acum inflexiuni orientale, elemente cromatice și ca un interval deosebit de caracteristic pătrunde secunda mărită.

Mărturiile cele mai prețioase în privința procesului de orientalizare a muzicii orășenești în această epocă, le reprezintă capitolul despre muzica romînească, din lucrarea : „Geschichte des transalpinischen Daziens“ („Istoria Daciei transalpine“) a ofițerului austriac Iosef Sulzer care a fost în Muntenia în timpul domniei lui Alexandru Ypsilanti. Procesul de occidentalizare a muzicii populare orășenești este foarte temeinic analizat în scrierile primului critic muzical romîn, Nicolae Filimon. Contactul economic și comercial cu Occidentul are drept rezultat pătrunderea rapidă a unor forme de viață și a culturii occidentale și în straturi sociale mai largi. Fiii de boieri și ai burgheziei înstărite încep să studieze în marile centre culturale din Apus, mai ales la Paris, Berlin, Viena, aducînd cu ei gustul pentru muzica occidentală.

De pe la sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului trecut, capitalele celor două principate romînești sînt frecventate din ce în ce mai des de trupe ambulante de operă, germane, italiene și franceze, care de la o anumită epocă încoace iau un caracter de permanență, oferind astfel chiar unor pături orășenești mai largi, un contact mai strîns cu muzica occidentală, mai ales în capitalele celor două principate : București și Iași.

Dar acest contact cu muzica occidentală nu se rezumă numai la reprezentațiile de operă ; țările romînești încep să fie frecventate și de un număr din ce în ce mai mare de virtuoși, între care celebrități mondiale ca Liszt, Clara Schumann.

Primul artist străin care ne-a vizitat țara a fost violoncelistul Bernhard Romberg, care în anul 1805 a dat cîteva concerte publice și a cîntat în saloanele boierimii de la Iași, compunînd cu această ocazie o melodie populară intitulată „Mititica“ — o fantezie pentru violoncel și pian.

In decembrie 1845 Clara Schumann — (nu se știe încă dacă ea a fost însoțită în această călătorie și de soțul ei Robert Schumann) dă cîteva concerte în București și Iași, urmată fiind apoi în 1847 de Franz Liszt, care a fost primit cu mult entuziasm de boierii moldoveni. In saloanele boierești, Liszt are ocazia de a asculta pe vestitul lăutar Barbu Lăutaru, care îl uimește cu prodigiosul său talent și care îi prilejuiește și contactul cu muzica populară romînească lăutărească. Rapsodia romînească a lui Franz Liszt, al cărui manuscris a fost descoperit de către muzicologul romîn Octavian Beu în arhivele din Weimar, este probabil rezultatul întîlnirii cu această ocazie a lui Franz Liszt cu muzica populară romînească de proveniență orășenească, în bună parte creată, dar mai ales răspîndită de tarafurile lăutărești din orașe.

Am amintit aici doar pe cei mai însemnați dintre artiștii străini care au vizitat țara ; am putea însă enumera aici un lung șir de nume mai mult sau mai puțin celebre.

Aceste manifestări muzicale n-au fost bineînțeles accesibile decît boierimii și vîrfurilor burgheziei romînești, dar au contribuit la oprirea procesului de pătrundere a elementelor orientale în cultura muzicală, la formarea convingerii în rîndurile cercurilor conducătoare despre necesitatea unei instrucții muzicale în sens occidental, la care ar putea avea acces și tinerii talentați din straturile mai largi ale populației orășenești.

O primă consecință practică a acestei noi orientări muzicale s-a putut vedea o dată cu organizarea unei armate cu caracter permanent, cînd s-au desființat mehterhanalele turcești și s-au înființat în anul 1830 orchestre militare de tip occidental, sub conducerea unor capelmaeștri cehi și nemți.

Prin repertoriul acestor orchestre militare — potpuriuri de opere, marșuri și dansuri occidentale, pe lîngă un timid început de prelucrare a unor melodii populare romînești — gustul pentru muzica occidentală a prins rădăcini din ce în ce mai mult, chiar în straturile cele mai largi ale populației orășenești, acționînd în chip hotărîtor asupra procesului de formare și cristalizare a muzicii populare orășenești, ducînd bineînțeles la acea diferențiere între această muzică și muzica populară rurală, care există pînă astăzi.

Aceste noi orientări culturale de care se leagă strîns procesul renașterii naționale, procesul de înfiripare a unei culturi muzicale autohtone, se împletesc apoi cu procesul de ascensiune a burgheziei.

Lupta pentru democratizarea culturii, pentru dezvoltarea și democratizarea instituțiilor culturale — stăvilită uneori cu forța de către boierimea reacționară în frunte cu principele țării — este dusă în societăți secrete, ale căror capete conducătoare, în anii lor de studii în Apus, s-au încălzit la flacăra ideilor de libertate, egalitate și fraternitate ale revoluției franceze. Activitatea acestor societăți secrete s-a sprijinit de la început pe colaborarea entuziastă a primilor compozitori de profesie din țara noastră, de origine germană, ca Alexandru Flechtenmacher și Johann Andreas Wachmann.

Este deosebit de semnificativ faptul că muzica profesională romînească de la primele începuturi se află în cele mai strînse legături cu mișcările sociale ale timpului ; în bună parte ea nu poate fi înțeleasă și explicată pe deplin decît în lumina mișcărilor politico-sociale, în lumina ideilor care le-au animat.

Desigur, acesta nu este un fenomen izolat, caracteristic numai pentru țările romînești. Procesul s-a petrecut în mod similar, cu anumite variante locale, în toate țările din sud-estul Europei. Dar credem că poate nicăieri, în aceste țări, întregul proces de dezvoltare a muzicii profesionale nu a fost atît de strîns legat de mișcările politico-sociale ca în Romînia, cu un obiectiv atît de bine determinat. Însușirea de a reprezenta o contribuție importantă la progresul social este una din caracteristicile de căpetenie ale muzicii profesionale romînești, în tot timpul dezvoltării ei pînă azi.

Primele manifestări ale muzicii profesionale romînești se leagă, în mod firesc, de teatru, care încă din prima parte a veacului trecut devenise o tribună politică pentru biciuirea moravurilor politice ale clasei stăpînitoare și de răspîndire a ideilor progresiste. Reprezentațiile cu conținut politic constînd în piese de teatru, vodeviluri sau operete însoțite ori bazate pe melodiile lui Flechtenmacher și Wachmann, au făcut ocolul întregii țări. Și chiar cînd acești compozitori au atacat uneori genuri muzicale mai complexe — ca de exemplu Flechtenmacher în uvertura sa „Moldova“ — evocarea trecutului istoric a fost făcută cu scopul evident de a exalta spiritul patriotic al maselor de ascultători. Lupta națională a burgheziei în ascensiune, avînd desigur obiective practice bine determinate, reprezenta însă în același timp și o forță care contribuia la progresul politico-social, al cărui prim țel a fost unificarea celor două Principate ca „țară independentă și liberă de imixtiunea străină“.

Genul operetei a fost continuat apoi și de compozitorii care au urmat, avînd și mai tîrziu, în cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea, — cînd burghezia romînească s-a coalizat cu boierimea — scopul de a lupta în noile condiții politice împotriva inegalităților și nedreptăților sociale [1]).

Această muzică însă nu putea fi nici prea originală și, în general, nu putea avea un nivel artistic prea exigent.

O grijă accentuată pentru un nivel artistic mai ridicat al creației apare abia mai tîrziu, în partea a doua a secolului trecut, cînd nivelul de cultură muzicală al publicului crescuse considerabil, acesta devenind capabil acum de a înțelege și a gusta creațiile muzicale ale clasicilor, mai ales o dată cu înființarea celor două orchestre filarmonice din București și Iași. Ca un amănunt istoric prețios și oarecum semnificativ pentru creșterea rapidă a nivelului de cultură muzicală al publicului romînesc, este de amintit interpretarea Simfoniei a VII-a de Beethoven în anul 1868, deci cu cinci ani mai devreme decît la Paris.

Este interesant de remarcat că grija pentru un nivel artistic mai înalt al creației muzicale coincide cu un interes crescînd al compozitorilor romîni față de creația populară țărănească. Această tendință caracterizează înainte de toate creația de muzică corală din ultimele decenii ale secolului trecut, strîns legată de o puternică mișcare corală [2]).

---

[1] Aceste tendințe sînt caracteristice pentru operetele unor compozitori ca Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșanu, Eduard Wachmann, George Stephănescu, Eduard Caudella etc.

[2] Primul compozitor romîn care a prelucrat pentru cor melodii țărănești autentice într-o armonizare cu totul adecvată, derivată din specificul modal al acestor melodii a fost — după cum se știe — Gavriil Musicescu. Făcîndu-și studiile la Petrograd, el a cunoscut concepțiile care au stat la baza creației compozitorilor ruși din grupul „celor cinci“, concepții care au devenit directoare și pentru propria sa creație.

Dar nu atît considerente estetice au fost motivul determinant pentru această apropiere de creaţia muzicală ţărănească, cît simpatia, interesul din ce în ce mai crescînd al intelectualităţii progresiste romîneşti faţă de cauza ţărănească, intelectualitate care împărtăşea convingerea că apariţia în artă a poporului prevesteşte apariţia lui şi pe arena politică. În această epocă, etnografia în general şi folclorul muzical în special erau încă foarte slab dezvoltate ca discipline ştiinţifice; astfel, o cunoaştere mai temeinică, o folosire pe scară largă a creaţiei populare nu a fost posibilă decît de pe la începutul celui de-al doilea deceniu al secolului nostru, cînd aproape concomitent cu Béla Bartók, folcloristul şi compozitorul romîn Dimitrie Kiriac pornise campania de culegere a melodiilor populare, valorificîndu-le la un înalt nivel artistic în propriile sale lucrări, rămase pînă azi modele de prelucrare artistică a folclorului.

Dacă această creaţie corală a avut în vechea Romînie încă de la început o semnificaţie socială, în teritoriile locuite de romîni şi care aparţineau pe vremea aceea monarhiei austro-ungare, creaţia corală romînească — ca de altfel şi aceea a altor minorităţi — a avut o adîncă semnificaţie politică, ca mijloc de afirmare naţională în lupta împotriva tendinţelor de deznaţionalizare a cercurilor conducătoare 3).

Apariţia tîrzie, cam prin deceniul al şaptelea al secolului trecut, a muzicii simfonice şi a muzicii de cameră romîneşti nu se datoreşte atît lipsei unor orchestre simfonice sau lipsei unui public cu interes pentru genul simfonic (dacă ţinem de pildă seamă de închegarea simfonică condusă de Eduard Wachmann începînd din 1868), cît lipsei de interes a compozitorilor faţă de acest public, compus în special din protipendada bucureşteană. Din iniţiativa lui Eduard Wachmann, pătura aristocratică şi vîrfurile marii burghezii creează în 1868 bazele materiale ale unei orchestre simfonice, care dă concerte întîi sporadic, apoi, după războiul de independenţă, cu regularitate. Repertoriul de bază al acestei orchestre, ca şi al aceleia de la Iaşi îl formează muzica clasicilor vienezi Mozart, Haydn, Beethoven, lărgindu-se apoi treptat cu creaţii ale romanticilor germani şi ale compozitorilor din şcolile naţionale ruse şi cehe. Aceste concerte au fost frecventate în primul rînd de păturile înstărite ale societăţii şi de un contingent mai mic al intelectualităţii burgheze. Interesul păturilor largi ale populaţiei era îndreptat aproape exclusiv spre muzica de teatru, care în această vreme, sub forma genului de operă, începuse să capete un nivel artistic mult mai evoluat faţă de cel al vodevilurilor şi operetelor de altă dată. Iată de ce George Stephănescu şi Eduard Caudella — cele două figuri proeminente ale muzicii romîneşti din această epocă — deşi au scris cîteva lucrări simfonice pentru a contribui prin aceasta la dezvoltarea generală a muzicii culte romîneşti, au fost preocupaţi totuşi, în primul rînd, de problema creării unei adevărate opere naţionale, considerată de ei ca genul muzical prin care compozitorul se poate adresa întregii naţiuni. De aceea a afirmat George Stephănescu, luptător neobosit pentru înfiinţarea unei opere de Stat cu caracter permanent, în locul stagiunilor italiene de operă susţinute cu mai multe cheltuieli, că „teatrul trebuie să fie şcoala şi distracţia poporului iar nu a cîtorva bogătani" şi că „teatrul de muzică este una din manifestările artei, care contribuie la dezvoltarea gustului în toate clasele societăţii, la întărirea cultului frumosului, care înnobilează şi înalţă inima poporului".

Puţinele lucrări simfonice ale acestor doi compozitori — care au făcut studii muzicale însemnate la Conservatorul din Paris — au un caracter programatic; dar programatismul acestor compoziţii nu este atît reflexul acelor tendinţe programatice generale din Europa de pe acea vreme, care caracterizează de exemplu estetica şcolii noi germane, sau creaţia compozitorilor francezi, cît rezultatul dorinţei de a se adresa cu ajutorul conţinutului poetic al unui program concret, în mod mai direct auditorilor, cu scopul de a întări conştiinţa lor naţională, opunînd prin aceasta o rezistenţă împotriva orientărilor cosmopolite.

Ideea de a servi naţiunea prin artă, de a oglindi prin ea virtuţile şi aspiraţiile ei spre progres, spre ţelurile umane cele mai nobile, este comună tuturor ramurilor artei romîneşti din ultimele două decenii ale secolului, fie că este vorba de opera poetică a lui Eminescu, la care ideea naţională, aspiraţiile spre libertate ale poporului, se împletesc în modul cel mai armonios cu destinul omenirii întregi, fie că este vorba de tablourile lui Aman, Grigorescu, Andreescu, de proza unor scriitori ca N. Bălcescu şi Al. Russo.

Purtătorul acestor idei, exponentul lor cel mai strălucit în domeniul **muzicii** devine George Enescu, cea mai de seamă personalitate creatoare romînească de pînă acum, care pentru prima dată în istoria muzicii noastre ridică muzica romînească pe un plan universal valabil.

Copil minune ajunge la vîrsta de şapte ani la Viena unde învaţă la Joseph Hellmesberger jr. — vioara şi Robert Fuchs — compoziţia. În cei cinci ani, cît stă la Viena, întreaga lui fiinţă este îmbibată de spiritul muzicii clasice vieneze; muzica lui Brahms şi a lui Wagner lasă urme puternice. Părăseşte la vîrsta de 12 ani Conservatorul de la Viena cu „Gesellschafts-Medaille" şi îşi continuă studiile la Conservatorul Naţional din Paris, unde continuă vioara cu Marsick, compoziţia cu Mas-

---

3) Aceste tendinţe caracterizează atît creaţia corală a compozitorului bucovinean Ciprian Porumbescu, condamnat la închisoare pentru activitatea sa politico-culturală, ca şi creaţia compozitorilor ardeleni Gheorghe Dima şi Ioan Vidu, care au împărtăşit aceeaşi soartă.

senet și Fauré. Printre colegii săi se află Ravel.

Asupra fondului de cultură germană se grefează acum în mod puternic cultura franceză ; în mod firesc, la începutul carierei de compozitor, în sufletul său se dă lupta pentru o sinteză organică a celor două culturi pe care le-a asimilat, conținînd pericolul evident de a șterge orice urmă a apartenenței sale naționale. Dar Enescu nu are încă nici șaisprezece ani, cînd apartenența sa națională în ciuda îndelungatei sale absențe din patrie, în ciuda distanței care-l desparte de casă, de influența mediului romînesc, se afirmă în mod viguros în „Poema romînă“, cîntată în primă audiție în anul 1898 în cadrul concertelor „Colonne“, atrăgînd atenția lumii muzicale asupra compozitorului, copil încă. S-ar spune desigur că această primă puternică manifestare componistică într-un limbaj muzical, ale cărui elemente Enescu și le-a însușit în mod inconștient în primii șapte ani ai vieții sale petrecute în mediul sătesc, ascultînd cîntecul tarafurilor de lăutari, asistînd la toate obiceiurile vieții rurale, are un caracter de ordin sentimental, fiind o evocare duioasă a amintirilor fericite din copilărie, făcută de un despărțit de timpuriu de casa părintească. Dar atașamentul față de țară, sentimentul de apartenență la poporul romîn, devine o manifestare din ce în ce mai conștientă în activitatea creatoare a lui Enescu. Format sub influența atît de puternică a unor culturi străine, hărăzit pentru o strălucită carieră internațională de violonist — interpret excepțional al clasicilor germani, autoritate de necontestat în interpretarea lui Bach și Mozart — compozitorul Enescu rămîne de-a lungul vieții sale acel „compozitor romîn“, titlu pe care el însuși îl pune pe primele sale compoziții scrise la cinci ani.

Dar Enescu nu este compozitor romîn într-un sens facil, exterior, al cuvîntului. Cînd folosește folclorul țării sale, nu o face cu scopul de a găsi în aceasta o contrapondere față de influența dezpersonalizatoare a culturii străine asimilate, cu scopul de a-și crea o originalitate artificială, cum este bunăoară cazul la unii compozitori folcloriști. Folosirea lui nu este impusă nici de acele motive de ordin afectiv care erau poate determinante în adolescența sa ; ea devine o manifestare conștientă a unui creator pe deplin maturizat, izvorînd din umanismul adînc al lui George Enescu, despre care muzicologul francez Antoine Goléa vorbește atît de frumos în recenta sa carte despre muzica europeană de azi ; ea izvorăște din acea concepție filozofică care a caracterizat și gîndirea intelectualității romîne de pe la sfîrșitul secolului trecut, potrivit căreia servind națiunea, care e o parte a omenirii întregi, servești întreaga omenire, servind progresul poporului căruia îi aparții, contribui la progresul general al omenirii. Motto-ul întregii creații a lui George Enescu este ideea formulată cu puțină vreme înainte de a muri că „Muzica trebuie să vină din inimă spre a merge la inimă“ cu scopul de a sluji „spre mai bine“, este recunoașterea faptului — atît de nepopular azi, din păcate, la mai mulți compozitori mai mari sau mai mici din diferite părți ale lumii, izolați în turnul lor de fildeș — că arta, fără să trădeze caracterul ei de artă, de a produce o desfătare estetică prin mijloacele ei specifice, are totuși un rol eminamente social. Ideea de adevărată artă, care nu abdică de la nobila ei misiune în favoarea unor interese utilitariste mărunte, meschine — pe de o parte — ideea unei permanente semnificații sociale a ei, a slujirii unui scop politic măreț, în accepțiunea cea mai înaltă a acestui cuvînt, cu ideea de a contribui la înnobilarea sufletelor, la înfrățirea între oameni, la menținerea totdeauna trează a celor mai nobile aspirații umane, pe de altă parte, se împletește în modul cel mai fericit în opera muzicală a lui Enescu.

Dar marele compozitor romîn nu a putut cunoaște atît de temeinic, atît de adînc, creația populară ca reprezentanții celorlalte școli naționale cum este de exemplu — pentru a rămîne în spațiul geografic al sud-estului Europei — Béla Bartók, în activitatea căruia creația era atît de organic îmbinată cu munca savantului, a cercetătorului de migală a creației populare aparținînd națiunilor din bazinul dunărean și din alte părți ale lumii. Cunoașterea atît de adîncă, atît de temeinică a acestor creații populare, cu structura lor melodică și ritmică specifică atît de deosebită de muzica occidentală, a dat posibilitate lui Bartók de a-și făuri noi mijloace de expresie muzicală, un stil nou, a cărui originalitate este atît de fericit hrănită de creația populară pe care el a cunoscut-o și asimilat-o. Activitatea atît de multilaterală de genial interpret, de violonist, dirijor și pianist, de pedagog, a împiedicat pe creatorul Enescu, nu mai puțin dotat, de a întreprinde și intense cercetări folclorice. De aceea, cunoașterea imensei bogății a muzicii populare romînești s-a rezumat la contactul cu ea în anii copilăriei și sporadic mai tîrziu și de aceea este cu atît mai demnă de admirație forța creatoare a lui Enescu, care transformînd și transfigurînd substanța melosului popular, însușindu-și și esența ei, ethosul ei, și-a creat totuși un stil personal pus în serviciul exprimării unui bogat conținut de idei poetice, a unor puternice sentimente omenești general valabile.

Creația compozitorilor din generația de după Enescu reprezintă o continuare a principiilor fundamentale ale concepției enesciene despre muzică, și în același timp un intens proces de valorificare a muzicii populare țărănești, care abia în perioada de dinaintea primului război mondial începe să devină un bun la dispoziția celor interesați. Folcloriștii romîni, ca D. Kiriac în vechea Romînie și Tiberiu Brediceanu în Transilvania, dezvoltă aproape concomitent cu Béla Bartók o intensă muncă de culegere a muzicii populare romînești, armonizînd și prelucrînd o bună parte a melodiilor culese pentru cor sau voce și pian. În anul 1913 apare editată de Academia Romînă, prima culegere de melodii populare romînești a lui Béla Bartók (din Bihor), ale cărei melodii apar în mod din ce în ce mai frecvent sub formă de citate, de material tematic, în lucrările simfonice și de pian ale compozitorilor romîni compuse pe acea vreme.

Ar fi desigur o exagerare să se afirme că acest interes deosebit al compozitorilor romîni pentru creația populară se datora exclusiv unor considerente de ordin ideologic.

Baletele lui Strawinski care fructifică creația populară rusească într-un sens nou, creația compozitorilor spanioli Pedrell, Albeniz, Granados, De Falla, lucrările create în cadrul procesului de renaștere a muzicii maghiare pe baza creației populare întreprins în țările vecine de Bartók și Kodály în Ungaria, Janacek în Boemia, aveau un răsunet deosebit de puternic în rîndul compozitorilor romîni, care și așa au trăit într-o ambianță în care muzica populară era o realitate vie, cu care se întîlneau la fiecare pas. Este însă demn de remarcat, că în timp ce pentru majoritatea compozitorilor citați mai sus, preocuparea pentru muzica populară determina tendințe de reînnoire radicală mai mult sau mai puțin accentuate, la compozitorii romîni dintre cele două războaie mondiale se poate constata, doar cu puține excepții, o anumită moderație în privința mijloacelor de expresie, o lipsă aproape totală a unor tendințe experimentale. Această moderație nu a fost determinată de teama de a nu fi înțeleși de publicul monden care frecventa concertele simfonice, familiarizat îndeajuns cu creațiile străine cîntate cu răsunet în sălile noastre de concert, după cum, de asemenea, această moderație nu poate fi interpretată ca rezultatul unui tradiționalism sau conservatorism exagerat. Ea este rezultatul firesc al grijii pentru un anumit grad de accesibilitate față de public, în orice caz nu față de acel public monden cu înclinații mai puțin sau mai mult snobe, ci față de unul care an de an se contura mai clar, reprezentat de o parte a intelectualității provenită din păturile de jos ale poporului.

Din primul război mondial, Romînia a ieșit cu un teritoriu încă o dată mărit față de cel dinainte. Exaltarea naționalismului merge mînă în mînă cu o activitate febrilă de valorificare a bogățiilor noului stat. Sentimentul patriotic se reflectă și în creația artistică luînd aspecte diferite, mîndria națională just înțeleasă fiind întîlnită în lucrările celor mai valoroși compozitori. Descrierea frumuseților patriei, care apare pentru prima dată în muzica lui Enescu, devine conținutul unei lucrări simfonice de o incontestabilă importanță în muzica simfonică romînească mai nouă, în „Priveliști moldovenești" de Mihail Jora. În mod mai puțin direct ea se reflectă în conținutul idilic al simfoniilor lui Mihail Andricu și al unora ale lui Dimitrie Cuclin. Ea se reflectă în mod mai nemijlocit în lucrările de muzică de gen dramatic, în baletul „Nunta din Carpați" al lui Paul Constantinescu, în baletul „La piață" de Mihail Jora; sentimentul patriotic își capătă expresie în preamărirea marilor eroi ai trecutului ca în oratoriul „Constantin Brîncoveanu", opera „Horia" de Sabin Drăgoi, „Alexandru Lăpușneanu" de Alexandru Zirra etc. Dar compozitorii sînt în același timp receptivi pentru inegalitățile sociale care se fac simțite și în viața țăranilor. De pildă în opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi, este adus în scenă conflictul social dintre țărani și marii proprietari. Din această sferă de idei este inspirat subiectul operei „Păcat boieresc" de Marțian Negrea.

Dacă ar fi să comparăm creația romînească din această epocă, în privința tendințelor ei sociale, cu creația din aceeași epocă a unor compozitori aparținînd altor națiuni, atunci această comparație trebuie să se facă în primul rînd cu creația lui Janacek sau a lui Kodály. Nici un compozitor romîn, în afară de Enescu, nu se ridică la o concepție larg umanitaristă de nivelul celei care caracterizează creația lui Bartók, nici unul nu ajunge la o îmbinare armonioasă a idealurilor naționale cu acele ale umanității întregi, la trăsături în același timp și naționale și europene. Din această limitare, în cadrul idealurilor naționale provine și limitarea pe plan artistic a creației romînești dintre cele două războaie mondiale,

Transformările sociale și economice din Romînia, care au urmat după terminarea celui de al doilea război mondial, au avut o puternică repercusiune și pe plan cultural. Masele populare, producătoare de bunuri materiale, care pînă atunci ca o forță invizibilă și-au exercitat influența lor asupra mersului istoriei, își reclamă în mod imperios participarea la viața culturală a națiunii, își exercită influența lor asupra structurii și conținutului însuși al culturii. Aceasta se referă mai ales la proletariatul industrial al orașelor, țărănimea conservîndu-și formele ei de cultură seculară populară, filozofia ei, poezia și proza ei orală. Condițiile de viață în care a trăit proletariatul, nu au fost favorabile creării unei arte proprii dezvoltate. Arta claselor suprapuse i-a fost inaccesibilă şi străină prin formele şi prin conţinutul ei, înstrăinîndu-se şi de formele muzicii populare ţărăneşti; nevoile ei artistice erau satisfăcute de o anumită categorie a muzicii populare orăşeneşti sau de produsele de îndoielnică valoare ale muzicii uşoare.

Cînd aceste mase devin un factor politic de importanţă precumpănitoare, setea lor de cultură se manifestă cu o forţă care influenţează întreaga orientare — privind conţinutul şi forma — a procesului de creaţie din toate domeniile culturii.

Existenţa acestor mase iubitoare de muzică, care devin într-o măsură din ce în ce mai mare publicul consumator al creaţiilor muzicale de toate genurile, a pus compozitorilor romîni o serie de probleme.

Cum trebuie satisfăcute cerinţele lor muzicale? Prin organizarea de concerte populare cu lucrări potrivite nivelului lor actual, urmînd ca după un anumit proces de creştere a capacităţii de înţelegere, să poată beneficia de o artă muzicală de cel mai înalt nivel artistic şi o dată cu înţelegerea capodoperelor muzicii universale să recepteze creaţia compozitorilor romîni, creaţie în care contemporaneitatea, întreaga complexitate de azi a mijloacelor de expresie ale muzicii să fie puse în serviciul unui conţinut care să oglindească aspiraţiile cele mai înalte ale poporului? Sau compozitorii să stea la o parte dezinteresîndu-se de aceste mase, mulţumindu-se cu un mic cerc de cunoscători şi în aşteptarea desfăşurării procesului de dezvoltare a maselor, să scrie o muzică care va putea fi înţeleasă de către aceştia peste cîteva decenii?

Iată problemele care se pun compozitorilor romîni. Este în natura omului, a artistului creator, de a tinde ca activitatea lui, ideile sale, creaţia sa, să găsească adeziunea unui cît mai mare număr de oameni, să producă în ei un ecou cît mai puternic. Acest fenomen se accentuează în împrejurările de azi în care toate forţele naţiunii activează în aceeaşi direcţie, aceea a făuririi unei societăţi în care colectivitatea devine o asociere armonioasă de individualităţi care se dezvoltă liber, manifestîndu-şi integral facultăţile lor creatoare, personalitatea lor, în care se făureşte noul tip de om, omul societăţii socialiste. Intr-o asemenea societate, compozitorului îi revine răspunderea deosebită de a fi exponentul în artă al societăţii din care face parte. De aceea compozitorul maghiar Zoltán Kodály a putut să spună: „Artistul trebuie să fie pătruns de sentimentul că el face parte din masă, el trebuie să simtă că talentul său îl obligă să exprime sentimentele acestora. Este necesar să înţeleagă că înălţîndu-se din mijlocul poporului său, el trebuie să rămînă o parte din forţa creatoare a acestuia, trebuie să fie muzicianul vremurilor noastre, profetul şi cîntăreţul ţelurilor, visurilor, frămîntărilor poporului său".

Este firesc ca într-o asemenea ipostază, în condiţiile unei atît de strînse legături între compozitor şi public, în condiţiile unei culturi muzicale populare atît de vii şi atît de bogată, compozitorul nu se poate adresa publicului său, decît într-un limbaj muzical care reprezintă o continuare organică a creaţiei populare, potenţarea ei, ridicarea ei pe un plan universal valabil. Căci, pentru a cita din nou pe Kodály, „cultura muzicală a unei ţări nu o creează muzicienii, ci poporul întreg... în zadar lucrează numai cîţiva, dacă munca lor nu are ecou în sufletul milioanelor de oameni; creaţia muzicală a fiecărei ţări, dacă este originală, se bazează pe cîntecele poporului său".

In privinţa întemeierii muzicii profesionale pe muzica populară, muzica profesională romînească de astăzi se poate sprijini pe experienţa întregii dezvoltări a muzicii romîneşti în cei aproape 150 de ani ai existenţei ei.

Dar fiecare generaţie de compozitori alege din creaţia populară ceea ce este mai apropiat, ceea ce serveşte mai bine scopurile lui artistice şi ideologice.

Primii compozitori romîni, legaţi de forţele sociale ale revoluţiei burghezo-democrate, de ţelurile ei limitate, au ales din creaţia populară manifestările ei urbanizate, muzica populară orăşenească, care prin elementele occidentale pe care le-a asimilat, a pierdut o bună parte din forţa elementarei ei originalităţi, pretîndu-se mai bine la acel act de compromis pe care îl reprezenta în creaţia acestor compozitori romîni folosirea de elemente populare într-o haină armonică şi într-o structură de formă luată de-a gata din muzica occidentală.

Prin excepţionala sa forţă creatoare, George Enescu înnobilează această substanţă a muzicii populare orăşeneşti şi, asimilînd şi într-o oarecare măsură un anumit specific al muzicii ţărăneşti, ajunge în lucrările sale cele mai de seamă la o transfigurare a acestei substanţe cu un caracter cu totul personal.

Generaţia de după Enescu lărgeşte şi mai mult această sferă de creaţie printr-un proces din ce în ce mai larg de asimilare a creaţiei populare, nefolosită îndeajuns pînă atunci în creaţia cultă romînească. Citatele din melodii populare autentice devin mai frecvente şi strădiunţa compozitorilor merge în direcţia creării unui limbaj muzical autohton evoluat, derivat din specificul structurii monodice modale, din structura ritmică specifică a cîntecului popular.

Indiscutabil, aceste tendinţe s-au manifestat în creaţia primilor ani ai ultimului deceniu sub forma unui purism exagerat, care, mînă în mînă cu grija excesivă a unei accesibilităţi imediate, s-a manifestat poate printr-o prea mare simplificare a limbajului armonic şi polifonic, printr-o exagerată grijă a unei desăvîrşite autenticităţi, unde se conserva cu orice preţ un specific romînesc nealterat de influenţa nici unei culturi muzicale străine. Această scurtă perioadă a coincis în mod firesc cu primii ani ai revoluţiei culturale, cînd dorinţa maselor de participare la viaţa culturală a naţiunii a impus în mod deosebit atenţia compozitorilor.

Dar această perioadă de excesivă simplificare a mijloacelor de expresie muzicală a fost repede învinsă şi compozitorii au păşit pe drumul creării unui limbaj muzical contemporan, însuşindu-şi rezultatele dezvoltării de pînă acum a muzicii universale, punînd acest limbaj muzical evoluat, cu adînci rădăcini în creaţia populară, în serviciul unui conţinut emoţional cu o valabilitate general omenească. Bineînţeles, dat fiind raporturile precise, legăturile strînse între compozitorii romîni şi publicul al căror exponent se simt în creaţia lor, excesele individualiste sînt din capul locului excluse, la fel ca aridele construcţii geometrice formaliste, la fel ca dodecafonismul. După cum se ştie, legătura lui Béla Bartók cu muzica populară, dorinţa sa de a conserva şi în creaţia sa proprie principiile fundamentale ale creaţiei populare l-au determinat şi pe Bartók de a evita în creaţia sa dodecafonismul.

Compozitorii romîni nu-şi mai pun întrebarea pe care şi-au pus-o acum zece ani : pentru cine compunem ? Fără a-şi face iluzia că întreaga lor creaţie poate fi încă de pe acum înţeleasă şi gustată de masele largi ale poporului, ei au certitudinea fermă că în spatele lor stă un public real, o masă de ascultători, care se măreşte an de an şi care, graţie posibilităţilor excepţionale de educaţie muzicală va putea cuprinde o însemnată parte a poporului.

Iată cauzele care determină caracterul profund realist al muzicii profesionale romîneşti de astăzi, care în privinţa limbajului ei muzical se hrăneşte din creaţia populară, iar în privinţa conţinutului ei se inspiră din ideile cele mai avansate, cele mai nobile ale omenirii, din lupta pentru libertate şi progres, din strădaniile de apropiere frăţească între oameni. Din această tematică izvorăşte caracterul ei viguros de afirmare a vieţii, a tuturor valorilor ei, de aici credinţa că servind naţiunea, parte integrantă a omenirii, ei pot servi prin arta lor întreaga umanitate.

Concluzia care se poate trage din condiţiile de dezvoltare a muzicii romîneşti de astăzi, ar putea fi următoarea : o artă formalistă înfloreşte acolo unde, în urma unor contradicţii sociale, raporturile între public şi creator devenind problematice, compozitorul nu se mai simte îndatorat faţă de societate, nu se mai simte exponentul faţă de ea în totalitatea ei ; iar arta realistă devine singura artă într-o societate în care raportul strîns între compozitor şi masă este el însuşi o realitate puternică.

Probleme şi discuţii

Cîntecul nou în creaţia populară

de GHEORGHE CIOBANU

> *„Lumea nouă de astăzi cere cîntece noi ca dînsa“..*
>
> G. Dem. Teodorescu

Problemele legate de conţinutul şi structura cîntecelor populare noi din ţările lagărului socialist prezintă o importanţă deosebită atît pentru compozitorii doritori să cunoască elementul nou care se afirmă în creaţia populară, cît şi pentru istoriografii şi folcloriştii interesaţi să desprindă concluzii preţioase privind evoluţia acestui fenomen. In muzicologia din ţara noastră, necesitatea lămuririi acestor probleme s-a resimţit puternic în împrejurări ca acelea amintite mai sus. Publicînd cele două materiale de faţă, revista „Muzica“ îşi propune să deschidă un ciclu de discuţii pe marginea acestor teme, în care scop solicită participarea prin articole şi studii a oamenilor de specialitate de peste hotare şi din ţară.

Începînd din anul 1950, s-au impus tot mai mult atenţiei folcloriştilor cîntecele cu temă nouă care au început să-şi facă apariţia cu multă vigoare în diferite puncte ale ţării. Cum în aceste cîntece, fruct direct al frămîntărilor şi năzuinţelor maselor muncitoare, se reflectă mai bine decît în orice altă creaţie omul nou, constructor al unei noi orînduiri şi rezultat al prefacerilor profunde prin care trece patria noastră, s-a impus ca un imperativ necesitatea studierii lor.

Pentru a răspunde acestei necesităţi, Institutul de Folclor a trecut la depistarea şi apoi la cercetarea centrelor mai importante de creaţie populară. Unele dintre aceste cercetări s-au făcut chiar la faţa locului [1]), iar pentru altele s-au adus informatorii necesari la Bucureşti [2]). Cercetările întreprinse s-au soldat cu un număr important de cîntece înregistrate, precum şi cu un foarte preţios material informativ. Un număr de 31 de cîntece dintre acestea au văzut lumina tiparului, fie în publicaţii de specialitate [3]), fie prin diferitele articole apărute în revista „Muzica“ [4]).

O dată în posesia materialului adunat, s-a trecut, de către un colectiv, la redactarea unui studiu amplu asupra întregii creaţii populare care apare în zilele noastre. Studiul îşi aşteaptă unele revizuiri şi puneri la punct înainte de a fi adus la cunoştinţa publicului.

Sînt destul de mulţi, desigur, cei care se întreabă pentru ce Institutul nu a dat la iveală pînă acum acest studiu. Pentru toţi aceştia spunem că un astfel de studiu este mult mai greu decît se pare la început. Un studiu superficial, bazat în mare măsură pe impresii subiective, s-ar fi putut da, desigur, de mult; un asemenea studiu însă nu numai că nu ar fi fost de folos, dar chiar ar fi fost dăunător, îndepărtîndu-i pe mulţi, pentru mult timp, de la cunoaşterea adevărului. Să nu se uite că problema cîntecului nou nu poate fi limitată numai la cîntecele cu tematică nouă, şi trebuie extinsă la întreaga creaţie populară actuală. Sînt o serie de probleme presante cărora trebuie să li se dea un răspuns dacă vrem să înţelegem fenomenul creaţiei populare actuale în toată complexitatea lui. Dintre acestea, menţionăm următoarele: a) raportul dintre creaţia actuală şi cîntecul popular tradiţional; b) dacă fenomenul creaţiei este acelaşi peste tot şi care sînt factorii care activează mai mult anumite centre; c) încotro se îndreaptă creaţia populară actuală şi dacă se conturează sau nu un stil nou.

Pentru a răspunde, fie şi numai acestor probleme, trebuie o cunoaştere amplă atît a creaţiei noi, cît şi a celei vechi; iar o asemenea cunoaştere nu se poate căpăta decît în urma unei cercetări încordate de zi cu zi, dusă mulţi ani în şir.

Acestea sînt cauzele pentru care studiul aşteptat nu a apărut pînă acum.

Nu ridicăm de loc pretenţia că în cele ce vor urma vom da răspuns problemelor ce ni se pun, ci vom căuta numai să indicăm calea ce trebuie urmată, după părerea noastră, pentru a ajunge la rezultate pozitive.

Deoarece problema noului în poezie este mult mai clară şi mai uşoară, şi întrucît a fost pusă în cîteva articole — altele decît cele menţionate — apărute prin diferite reviste [5]), ne vom concentra atenţia îndeosebi asupra laturii muzicale, care este mult mai dificilă, şi care interesează în primul rînd — după cum socotim — pe compozitori şi muzicologi.

Cercetătorii sînt de acord în a recunoaşte că melodiile cîntecelor cu temă nouă nu sînt creaţii noi, făcute o dată cu textul, ci reluări ale unor melodii care au circulat şi mai înainte. Pentru a ne da seama în ce măsură aceste melodii au fost sau nu modificate, vom da o serie de exemple luate din cele trei centre mai importante de creaţie axată pe tematica nouă, şi anume: din regiunea Craiova — şi anume din fostul judeţ Gorj — din regiunea Ploieşti şi din regiunea Baia Mare — din fostul judeţ Maramureş.

---

[1]) S-au făcut cercetări la faţa locului în comunele Ieud (rn. Vişeu, reg. Baia Mare) şi Bătrîni (rn. Teleajen, reg. Ploieşti), precum şi la Bumbăcăria Jilava, lîngă Bucureşti.

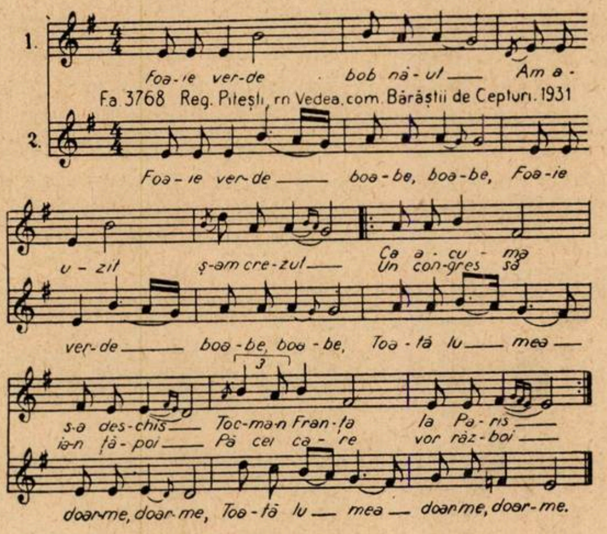
[2]) Dintre aceştia menţionăm în primul rînd, creatorii Colectivului artistic „Taraful Gorjului“ şi pe creatoarea Lucia Habără, din comuna Măgura, rn. Cislău, reg. Ploieşti.

[3]) Vezi: „Din folclorul nostru”, Buc. ESPLA, 1953, melodiile nr. 28—38; „200 cîntece şi doine“, Buc. ESPLA, 1955 melodiile nr. 47, 89, 90, 92, 93, 188, 197 şi 198.

[4]) Vezi: S. V. Drăgoi „Noua creaţie populară“, în „Muzica“ nr. 2/1951 pag. 15—19; Z. Suliţeanu „Viaţa cîntecului popular în comuna Ieud”. In „Muzica” nr. 8—9/1952, p. 44—56; V. Damian „Creaţia populară, oglindă vie a luptei poporului pentru o viaţă mai bună“. In „Muzica“ nr. 10/1954, pag. 3—9.

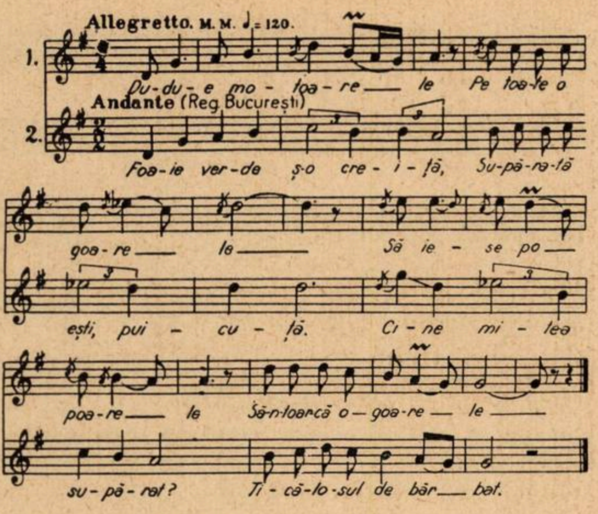
[5]) Vezi: C. Bărbulescu „Creaţia nouă de cîntece populare“. In „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor“. An. I (1952) nr. 1—4, p. 193—220; A. Sachelarie: „Poporul cîntă viaţa nouă“. In „Contemporanul“ nr. 40 (3655) din 20.X.1953; Sabin Drăgoi, „Motive noi în folclor“. In „Veac Nou“, An. XI (1955) nr. 9 din 4.III.1955.

Dintre cîntecele cu tematică nouă culese de la colectivul de creatori al „Tarafului Gorjului" s-au publicat pînă acum un număr de 10 cîntece[6]). Toate acestea — cu excepţia cîntecului: „Am pornit măreţul plan", care se cîntă pe melodie de doină — se cîntă pe melodii de cîntec propriu-zis, cele mai multe în ritm de sîrbă oltenească, sau apropiat acestuia. Cîntecul „Am auzit ş-am crezut" se cîntă pe o melodie care a circulat mult în jurul anului 1930. Iată cele două cîntece puse alături:


1.
Foa-ie ver-de bob nă-ut Am a-
Fa 3768 Reg. Pitești, rn Vedea. com. Bărăștii de Cepturi. 1931
2.
Foa-ie ver-de boa-be, boa-be, Foa-ie
u-zit ș-am cre-zut
Ca a-cu-ma
Un con-gres să
ver-de boa-be, boa-be, Toa-tă lu-mea
s-a des-chis Toc-ma-n Fran-ța la Pa-ris
ia-n ță-poi Pă cei ca-re vor răz-boi
doar-me, doar-me, Toa-tă lu-mea doar-me, doar-me.

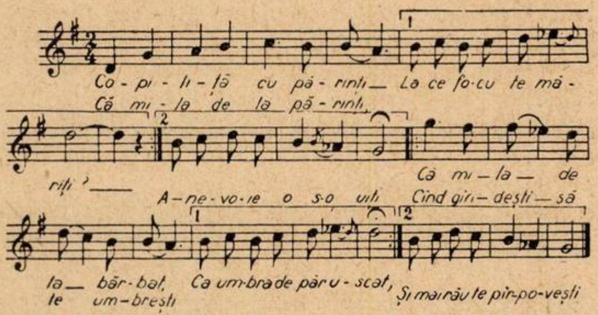
Comparate între ele, cele două melodii sînt identice din punct de vedere ritmic — ambele folosesc acelaşi ritm safic: ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥 iar melodic diferenţele sînt destul de neînsemnate, aşa încît înrudirea lor este de necontestat Faptul că ultimele două rînduri melodice ale primului cîntec se repetă, nu prezintă nici o importanţă, deoarece fenomenul de a repeta sau nu o anumită parte a cîntecului se întîlneşte frecvent la lumea lăutărească.

Cîntecul „Duduie motoarele" foloseşte melodia unui cîntec care a circulat imediat după anul 1940:


Allegretto. M.M. ♩= 120.
1.
Du-du-e mo-toa-re-le Pe toa-te o
Andante (Reg. București)
2.
Foa-ie ver-de ș-o cre-i-ță, Su-pă-ra-tă
goa-re le Să ie-se po-
ești, pui-cu-ță. Ci-ne mi-lea
poa-re le Șă-n-toar-că o-goa-re-le
su-pă-rat? Ti-că-lo-sul de băr-bat.

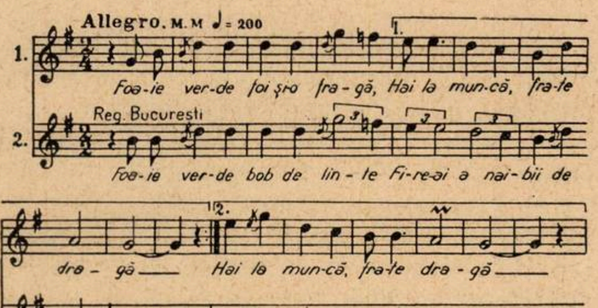
Melodiile, după cum se vede, sînt variante destul de apropiate, recunoscîndu-se ca atare cu destul de multă uşurinţă.

Menţionăm că nici melodia a doua nu este originală, ci, la rîndul ei, este reluarea unui cîntec de nuntă mehedinţean, care se cînta în jurul anului 1920[7]). Iată acea melodie:


Co-pi-li-ță cu pă-rinți La ce fo-cu te mă-
Că mi-la de la pă-rinți
rit?
Că mi-la de
A-ne-vo-ie o s-o uiți Cînd giri-deș-ti să
la băr-bat, Ca um-bra de păr u-scat,
le um-brești Și mai rău te pir-po-vești

În prima sa parte, această melodie este mai apropiată, atît ritmic cît şi melodic, de aceea care a circulat după anul 1940, decît de cea care circulă cu tematică nouă, pe cînd în partea a doua întîlnim valori punctate ca şi la aceasta din urmă.

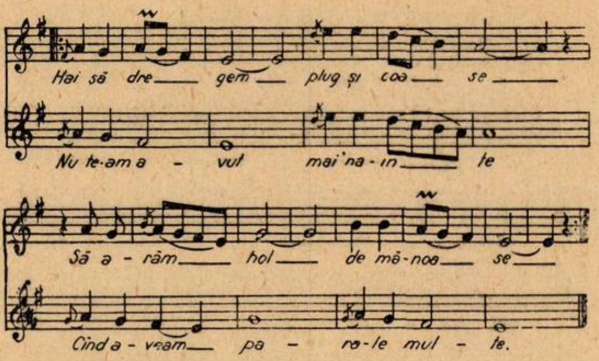
Cîntecul „Hai la muncă, frate dragă" a preluat melodia unui cîntec ce s-a cîntat, de asemenea, în jurul anului 1940. Iată cele două melodii puse alături:


Allegro. M.M. ♩= 200
1.
Foa-ie ver-de foi ș-o fra-gă, Hai la mun-că, fra-te
Reg. București
2.
Foa-ie ver-de bob de lin-te Fi-re-ai a nai-bii de
dra-gă Hai la mun-că, fra-te dra-gă
min-te

---

[6]) Trei cîntece se găsesc publicate în „Muzica" nr. 2/1951, p. 16—17 şi anume: „Am pornit măreţul plan", „Am auzit şi-am crezut" şi „Măi tovarăş proletare"; două cîntece au apărut în „Din folclorul nostru" şi anume: „Duduie motoarele" şi „Hai la muncă, frate dragă"; cinci cîntece au apărut în „200 cîntece şi doine": „Proletari din lumea mare" (nr. 89), „Plînge Gorju, se omoară" (nr. 90), „Fă-mă doamne, ce m-ai face" (nr. 91), „Măi tovarăş frăţioare" (nr. 92) şi Inimioara-n mine creşte (nr. 93).

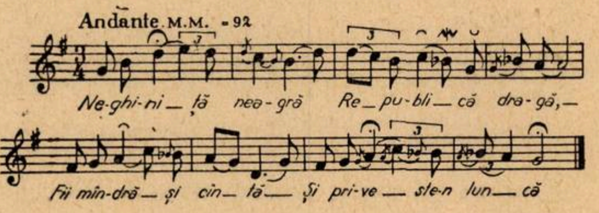
[7]) Melodia a fost publicată în revista „Izvoraşul", Anul III (1921) Nr. 1—3 pag. 4.


Hai să dre- gem plug și coa- se
Nu te-am a - vut mai'na-in- te
Să a - răm hol- de mă-noa- se
Cînd a - veam pa - re-le mul - te.

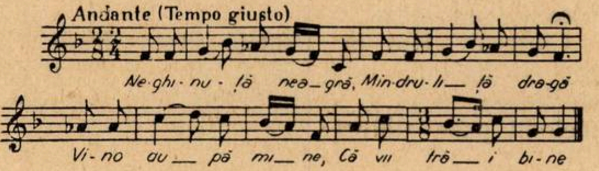
Așa cum se poate constata de către oricine, apropierea dintre aceste două melodii este la fel de mare ca și în cazurile precedente.

În aceeași situație se găsesc și celelalte melodii culese din Oltenia, așa încît nu le mai prezentăm.

Dintre cîntecele informatoarei-creatoare Lucia Habără, s-au publicat pînă acum numai trei cîntece[8]. Dintre acestea, „Neghiniță neagră" se cîntă pe melodia unei cunoscute balade ardelene, care începe cu același vers și care poate fi auzită destul de des la posturile noastre de radio. Cu toate acestea, le redăm pe amîndouă pentru a se vedea la ce modificări a fost supusă după ce a intrat în alt dialect muzical, melodia culeasă și dată în circulația generală de Ilarion Cocișiu, fost colaborator prețios al Institutului de Folclor.


Andante M.M. = 92
Ne-ghi-ni- ță nea-gră Re- pu-bli- că dra-gă,
Fii mîn-dră- și cîn- tă- Și pri-ve- ște-n lun- că

Iată și melodia culeasă de Cocișiu : [9])


Andante (Tempo giusto)
Ne-ghi-nu-ță nea-gră, Mîn-dru-li- ță dra-gă
Vi-no au- pă mi- ne, Că vii tră- i bi-ne

Comparînd aceste melodii se constată deosebiri destul de însemnate în ceea ce privește mișcarea, ritmul și construcția modală.

Ca mișcare, varianta Cocișiu merge în tempo giusto, deci într-o mișcare metronomică, în timp ce varianta cîntată de Lucia Habără se cîntă rubato, așa cum dovedesc fermatele și semnele de lungire și scurtare ce stau deasupra unor note.

Ca ritm, varianta Cocișiu este alcătuită dintr-un amestec de 2/8, 3/8 și 4/8 (sau 2/4), pe cînd varianta Habără se menține tot timpul în 3/4.

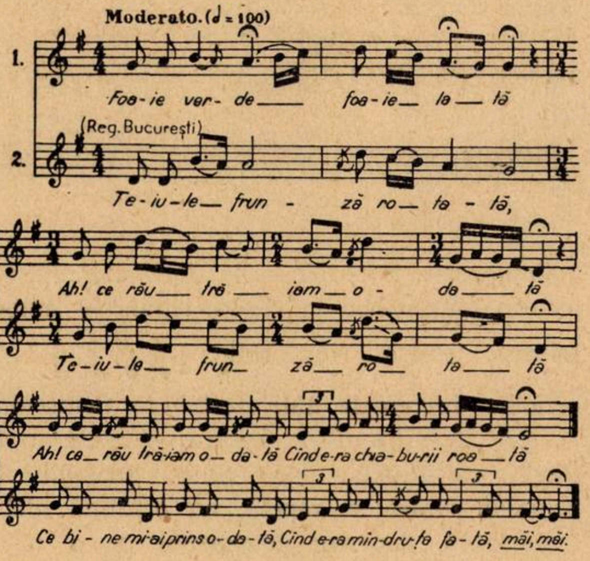
Din punct de vedere modal, varianta Cocișiu termină pe treapta a doua ; varianta Habără începînd cu a doua parte a variantei Cocișiu, începe și termină pe tonică, ceea ce-i dă un echilibru mai mare.

Ceea ce le aseamănă din punct de vedere modal, este că în ambele variante întîlnim aceeași balansare între major și omonima minoră.

De reținut, de asemenea, că varianta Habără are o sensibilă, ceea ce lipsește variantei Cocișiu.

Toate aceste modificări se datoresc, așa cum am spus, trecerii într-un alt dialect. Dacă din punct de vedere ritmic, melodia s-a uniformizat prin trecerea în dialectul muntean — ceea ce pînă la un punct înseamnă sărăcire — din celelalte puncte de vedere melodia a cîștigat, îmbogățindu-se mai ales din punct de vedere modal, în sensul că se definește precis și cîștigă în melodicitate.

Cîntecul „Ah ce rău trăiam odată" folosește o melodie care a circulat în jurul anului 1940 pe cuvintele „Teiule, frunză rotată", după cum se poate vedea din exemplul ce urmează :


Moderato. (♩ = 100)
1.
Foa-ie ver-de foa-ie la- tă
(Reg. București)
2.
Te-iu-le- frun - ză ro- ta - tă,
Ah! ce rău tră- iam o - da- tă
Te-iu-le- frun- ză- ro- ta- tă
Ah! ce rău tră-iam o- da-tă Cînd e-ra cha-bu-rii roa- tă
Ce bi - ne mi-ai prins o-da-tă, Cînd e-ra mîn-dru-ța fa-tă, măi, măi.

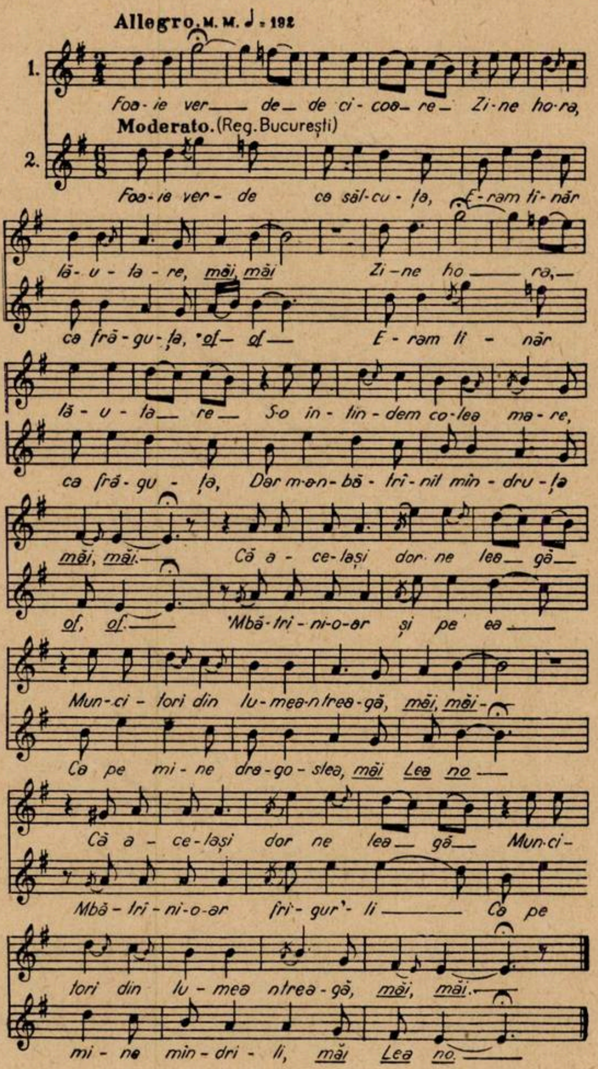
După cum se poate constata, melodia mai veche a fost preluată de Lucia Habără aproape întocmai. Fermatele mai dese, ca și unele ușoare melisme care sînt în plus se datoresc felului de a cînta al creatoarei. Asemenea ușoare deosebiri se întîlnesc chiar și la același informator, așa încît nu trebuie să ridice nici o problemă cînd le găsim la cîntăreți diferiți.

„Hora păcii", al cărui text este creat de aceeași Lucia Habără, a preluat melodia cîntecului : „Eram tînăr ca fragușa", care a circulat între anii 1930—1940. Iată cele două melodii prezentate paralel:

---

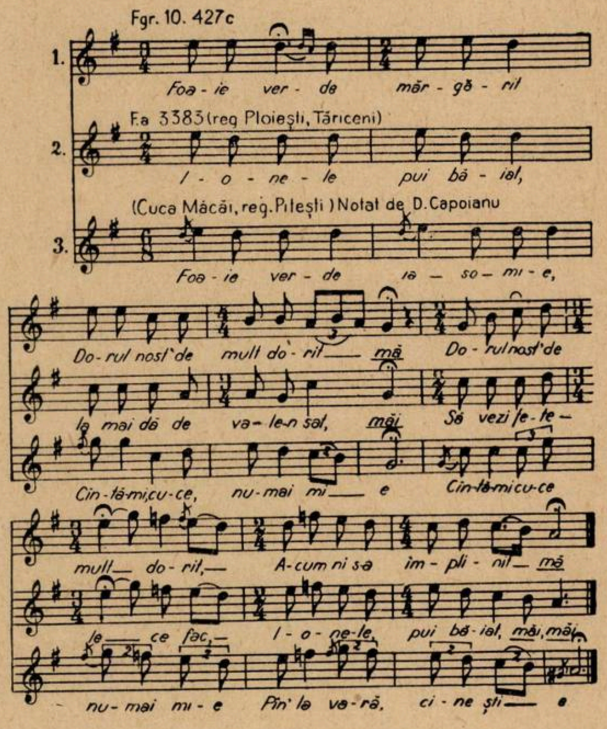
[8] Au apărut: „Neghiniță neagră" (v. „Din folclorul nostru" nr. 31); „Ah ce rău trăiam odată" (v. „200 cîntece și doine" nr. 47) și „Hora păcii" (v. „Din folclorul nostru" nr. 37).

[9] Vezi : „Il. Cocișiu : „Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare", extras din „Monografia jud. Tîrnava Mare" Sighișoara, f. d. pag. 458.


Allegro. M. M. ♩ = 192
1.
Foa-ie ver— de— de ci-coa— re— Zi-ne ho-ra,
Moderato. (Reg. Bucureşti)
2.
Foa-ie ver-de ca săl-cu-ţa, E-ram ti-năr
lă-u-la-re, măi, măi Zi-ne ho— ra,—
ca fră-gu-ţa, of— of— E-ram ti-năr
lă-u-la— re— S-o in-tin-dem co-lea ma-re,
ca fră-gu-ţa, Dar m-an-bă-tri-nit min-dru-ţa
măi, măi.— Că a-ce-laşi dor ne lea— gă—
of, of.— 'Mbă-tri-ni-o-ar şi pe ea—
Mun-ci-tori din lu-mea-ntrea-gă, măi, măi-
Ca pe mi-ne dra-go-slea, măi Lea no—
Că a-ce-laşi dor ne lea— gă— Mun-ci-
Mbă-tri-ni-o-ar fri-gur'-li— Ca pe
tori din lu-mea ntrea-gă, măi, măi.—
mi-ne min-dri-li, măi Lea no.—

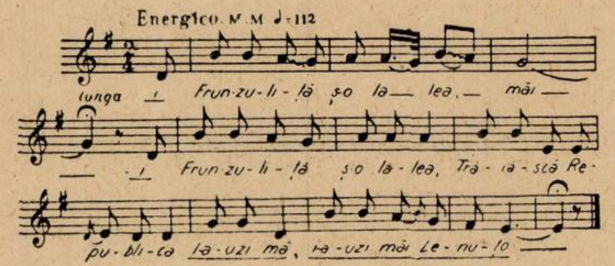
Din compararea acestor melodii se vede, de prima dată, că din punct de vedere al conturului melodic, nu există deosebiri esenţiale. Lucrurile nu stau la fel cînd este vorba de ritm. Aşa cum se prezintă în varianta cu tematică nouă, melodia a fost luată după cum o cîntă tarafurile gorjeneşti, care i-au imprimat atît mişcarea cît şi ritmica de joc, pe cînd cealaltă variantă este luată după tarafurile din regiunea Bucureşti, care, deşi o cîntă ca mişcare aproape la fel cum o cîntă oltenii, din punct de vedere ritmic s-au lăsat influenţate de ritmica ternară a acompaniamentului. De altfel, nimic surprinzător în toate acestea, deoarece întîlnim şi la lumea ţărănească o frecventă folosire a ritmului ternar — mai ales în cîntecele „moderne“ — care ne pune de multe ori în încurcătură, neştiind dacă este mai bine să notăm în măsura 2/4 cu triolete sau de 6/8 cu duolete.

Dăm ca exemplu un alt cîntec al Luciei Habără, însoţit de două variante, dintre care prima este destul de apropiată ca ritm, iar a doua este mai variată melodic şi foloseşte frecvent duoletele:


Fgr. 10. 427c
1.
Foa-ie ver-de măr-gă-ril
F.a 3383 (reg Ploieşti, Tăriceni)
2.
I-o-ne-le pui bă-ial,
(Cuca Măcăi, reg. Piteşti) Notat de D. Capoianu
3.
Foa-ie ver-de ia— so— mi-e,
Do-rul nost'de mult do-rit— mă Do-rul nost'de
la mai dă de va-le-n sat, măi Să vezi fe-te—
Cin-tă-mi,cu-ce, nu-mai mi— e Cin-tă-mi cu-ce
mult— do-rit,— A-cum ni s-a im-pli-nit— mă
le— ce fac,— I-o-ne-le, pui bă-ial, măi, măi
nu-mai mi-e Pin' la va-ră, ci-ne şti— e

Comparînd varianta Habără cu cea plasată imediat dedesubt, înclinăm să credem că prima este mai veche decît a doua care merge pe un ritm curgător, aşa cum sînt, după cum vom vedea, cele mai multe dintre cîntecele care apar astăzi în regiunea subcarpatică. Ceea ce pledează pentru vechimea mai mare a melodiei cîntată de Lucia Habără, cu toate că a fost culeasă după 1950, cînd a şi creat textul, sînt: fermatele, tendinţa de lungire a unor sunete şi amestecul mai mare de măsuri. Aceasta ar pleda pentru o mult mai mare vechime decît anul 1948 cînd a fost notată cealaltă variantă. N-ar fi exclus însă ca Luciei Habără să-i placă tot atît de mult stilul vechi, ca şi cel nou. In acest caz, melodia simplă, cu ritm curgător, ar fi fost împinsă spre rubato şi amestec de măsuri chiar de către cîntăreaţă.

In comuna Bătrîni din regiunea Ploieşti, unde s-a făcut cea de-a doua cercetare la faţa locului, nu s-a găsit decît un singur cîntec cu tematica nouă, publicat în volumul „Din folclorul nostru“ (nr. 36). Melodia este a unui cîntec de militărie, care ne scapă deocamdată. Iată acest cîntec din Bătrîni:

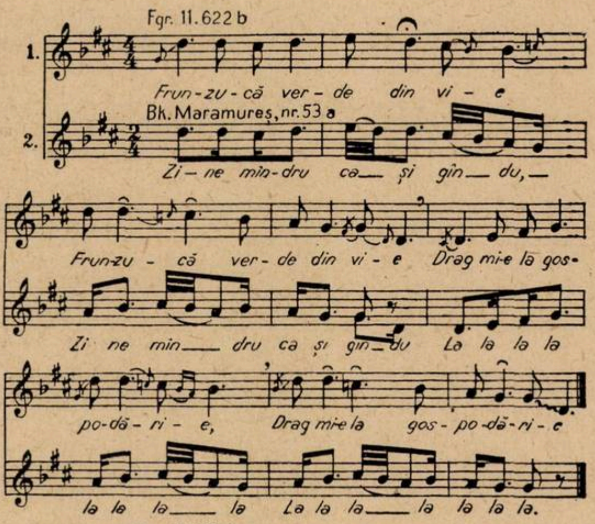

Energico M.M. ♩=112
lungă
Frun-zu-li-ță șo la— lea.— măi—
—.1 Frun-zu-li-ță șo la-lea, Tră-ia-scă Re-
pu-bli-ca la-uzi mă, la-uzi măi Le-nu-ț-o

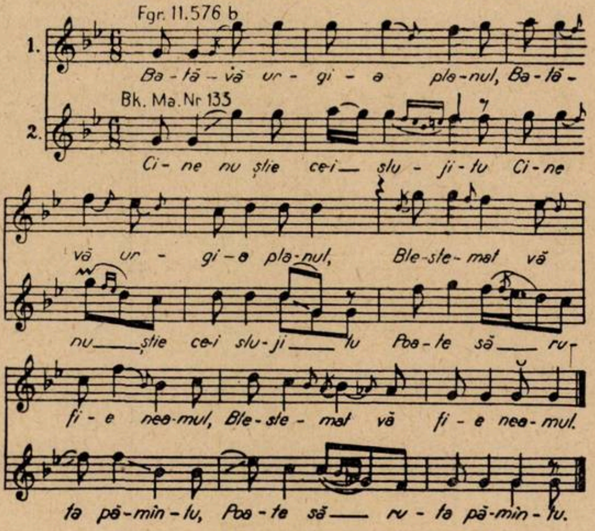
Celelalte cîntece culese în această comună participă la fenomenul transformării actuale a cîntecului nostru popular, fenomen la care ne vom referi mai la vale.

Maramureşul posedă unul dintre cele mai puternice centre de creaţie poetică nouă. După cît se pare, aici este un centru de creaţie mult mai vechi. Ne face să ne gîndim la aceasta studiul lui I. Papahagi, intitulat: „Creaţiunea poetică populară“ [10]) în care se referă şi la creatoarea populară Anuţa Pleş, originară chiar din Ieud de unde sînt şi cîntecele ce vor urma. Despre versurile acestei creatoare, autorul studiului spune că vădesc „inspiraţie uşoară, firească şi simţită“ [11]). Cu toate că nu intenţionăm să intrăm în studierea textelor noi, nu ne putem opri să remarcăm că textele din Ieud sînt, într-adevăr, creaţii în toată puterea cuvîntului, nu numai simple actualizări cum sînt multe dintre celelalte. Creatoarele din Ieud ne dau imagini cu adevărat noi şi mult mai vii decît ale celorlalte creatoare din restul ţării, chiar dacă unele din versurile lor pot fi identificate şi în creaţii mai vechi.

In ceea ce priveşte melodiile folosite pentru textele nou create, se urmează aceeaşi cale ca şi în Oltenia, Muntenia subcarpatică sau chiar celelalte regiuni de unde s-au strîns asemenea creaţii, adică: se preiau melodii existente care circulă sau au circulat cîndva.

Dacă pentru cîntecele prezentate pînă acum nu am putut merge prea mult în urmă cu urmărirea melodiilor respective din cauza lipsei de publicaţii mai vechi, pentru Maramureş lucrurile stau ceva mai bine, deoarece ne stă la îndemînă culegerea de folclor muzical făcută aici de Bartók, în anul 1913, deci acum 42 de ani [12]). Comparînd melodiile noastre cu cele publicate de Bartók, am găsit că două dintre ele sînt variante destul de apropiate. Pentru a se vedea clar acest lucru, le dăm paralel:


Fgr. 11.622 b
1.
Frun-zu-că ver-de din vi-e
Bk. Maramureș, nr. 53 a
2.
Zi-ne mîn-dru ca— și gîn— du,—
Frun-zu - că ver-de din vi - e Drag mi-e la gos-
Zi ne mîn— dru ca și gîn—du La la la la
po-dă-ri-e, Drag mi-e la gos-po-dă-ri-e
la la la— la La la la— la la la la.


Fgr. 11.576 b
1.
Ba-tă-vă ur-gi-a ple-nul, Ba-tă-
Bk. Ma. Nr 135
2.
Ci-ne nu știe cei— slu-ji-tu Ci-ne
vă ur-gi-a pla-nul, Ble-ste-mat vă
nu— știe cei slu-ji— tu Poa-te să— ru-
fi-e nea-mul, Ble-ste-mat vă fi-e nea-mul.
la pă-mîn-tu, Poa-te să— ru-ta pă-mîn-tu.

Deosebirile, atît ritmice cît şi melodice, sînt cu totul neînsemnate, aşa încît nu găsim necesar să insistăm.

Toate celelalte cîntece maramureşene — cu excepţia cîntecului „Mîndru-i codru şi-nfrunzit“, care se cîntă pe melodia unui alt cîntec mai vechi [13]) folosesc melodii ce aparţin stilului „modern“, local. Unele dintre ele sînt de influenţă maghiară — după cum dovedeşte, printre altele, formula ritmică de încheiere: ♪♩. ♪ 𝄾 𝄽 [14]), iar altele sînt cîntece venite din alte regiuni, care au fost integrate în stilul nou maramureşean. In studiul citat, Z. Suliţeanu a dat un asemenea exemplu; vom da şi

---

10) Vezi: „Grai şi suflet“, vol. II fasc. 2, Buc. 1926, pag. 263—309.

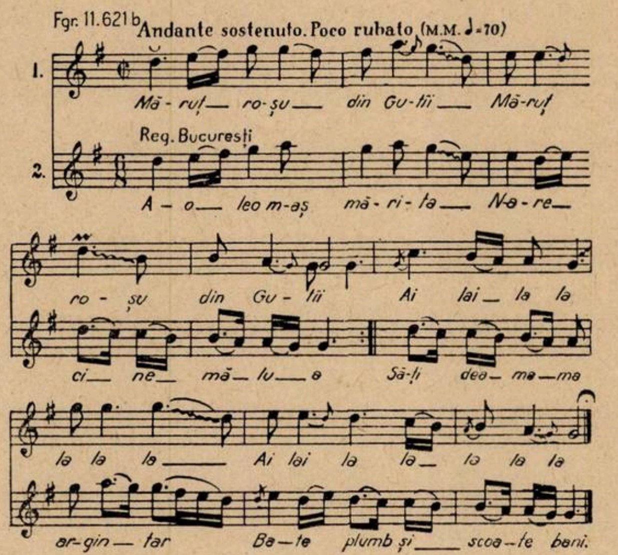
11) Ibidem, pag. 268.

12) Vezi: B. Bartók „Volksmusik der Rumänen von Maramureş“. München, Drei Masken Verlag, 1923.

13) Vezi: Z. Suliţeanu, art. cit. pag. 52.

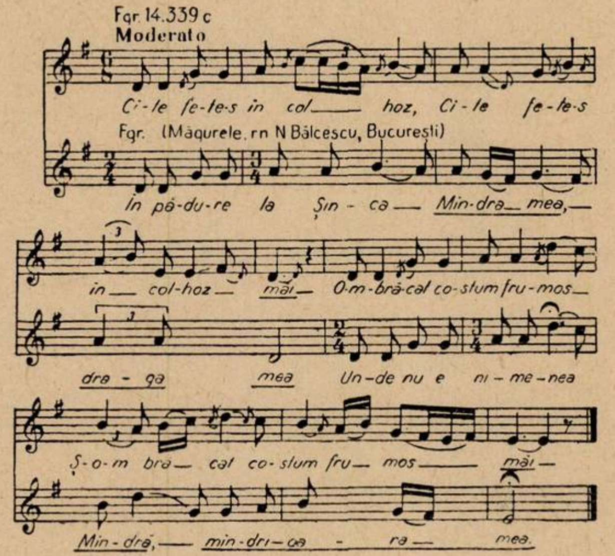
14) Vezi: „Ciudă ţi-i şi ţii mînie“ (Muzica nr. 8—9/1952, pag. 42 şi „Trandafir de soare plin“ (Muzica, nr. 10/1954, pag. 8).

noi încă două exemple, prezentîndu-le, ca şi pînă acum, paralel :


Fgr. 11.621b Andante sostenuto. Poco rubato (M.M. ♩=70)
1.
Mă - ru!_ ro-şu_ din Gu-tîi_ Mă-ru!
Reg. Bucureşti
2.
A – o_ leo m-aş mă-ri-ta_ Na-re_
ro - şu din Gu - tîi Ai lai_ la la
ci_ ne_ mă_ lu_ e Să-li dea- ma-ma
la la la_ Ai lai la la_ la la la
ar-gin_ tar Ba-te plumb şi_ scoa-te bani.

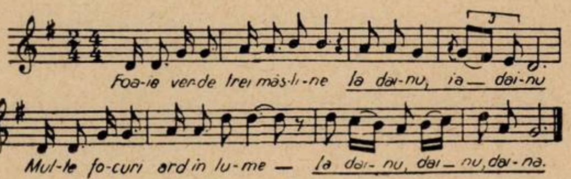
Inrudirea dintre aceste două melodii este categorică, cu toate că ritmul pare să fie diferit. In realitate, şi ritmurile sînt foarte apropiate, trecerea de la ternar la punctat făcîndu-se cu multă uşurinţă în Maramureş unde se întîlnesc frecvent ambele ritmuri. Melodia a doua a circulat mult prin Bucureşti, fiind cîntată îndeosebi de ţigăncile florărese. Cîntarea punctată şi oarecum rubato, însoţită de emisiunea caracteristic maramureşeană o face de nerecunoscut la prima ascultare.

Un al doilea exemplu :


Fgr. 14.339 c
Moderato
Ci-le fe-te-s în col_ hoz, Ci-le fe-te-s
Fgr. (Măgurele, rn N Bălcescu, Bucureşti)
în pă-du-re la Şin - ca_ Mîn-dra_ mea,_
în_ col-hoz_ măi_ O-m-bră-cal co-stum fru-mos_
dra - ga mea Un-de nu e ni - me - nea
Ş-o-m bră_ cal co-stum fru_ mos_ măi_
Mîn-dră,_ mîn-dri-ca - ra_ mea.

Cîntecul al doilea a fost cules în anul 1943 din comuna Măgurele, lîngă Bucureşti.

Comparate între ele, cele două melodii sînt destul de apropiate în ceea ce priveşte conturul melodic, dar ritmic sînt cu totul altceva, din care cauză identificarea ca variante este mai dificilă la început. Analizate cu atenţie însă, înrudirea lor devine perfect clară. Melodia tip — alta probabil decît cea culeasă la Măgurele — trebuie să fie mai veche decît anul 1943 şi a putut ajunge la Ieud prin soldaţi, pe timpul concentrărilor anterioare celui de-al doilea război mondial. Ajunsă acolo, a fost integrată în stilul local, imprimîndu-i ritmul bazat pe amestecul de iambi şi trohei, atît de des întîlnit în cîntecul modern maramureşean, alături de ritmul punctat, după cum am mai spus. Iată o variantă mai veche, despre care culegătorul spune că a auzit-o în tren, în anul 1933 [15]) :


Foa-ie ver-de trei măs-li-ne la dai-nu, ia_ dai-nu
Mul-te fo-curi ard în lu-me — la dai- nu, dai_ nu, dai-na.

Abstracţie făcînd de sfîrşitul în mod major, melodia aceasta este categoric variantă a celor de sus. Refrenul pledează pentru provenienţa ei ardeleană. Dacă este aşa, se înţelege şi mai uşor cum de a ajuns în Maramureş.

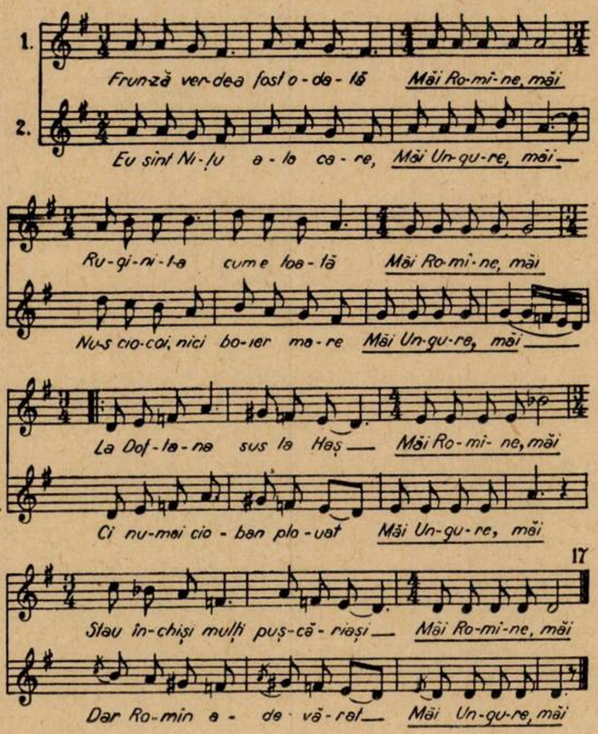
Din tot ce am prezentat pînă acum, se vede că toate textele nou create au adoptat melodii existente ; că prin urmare, nu s-a creat o dată cu textul şi melodia respectivă. Pornind de la această constatare, oricine se poate întreba dacă există cumva creaţie muzicală nouă, de îndată ce şi pentru textele cu tematică nouă se adoptă melodii vechi. Privind lucrurile la suprafaţă şi bazîndu-ne numai pe constatarea de mai sus am putea susţine că într-adevăr nu există creaţie nouă ; cercetarea în adînc dovedeşte însă că s-a creat şi se creează mereu. Despre acest lucru vom vorbi însă ceva mai departe.

Deocamdată ţinem să arătăm că şi mai înainte, în decursul dezvoltării mişcării muncitoreşti la noi, s-a procedat la fel ca astăzi, adică : pentru textele noi create s-au adoptat uneori melodii deja existente. In această situaţie se găsesc : a) „Hora muncitorilor", pentru care s-a adoptat melodia unei hore de Flechtenmacher [16]) şi b) „Doina Haşului" pentru care s-a adoptat o melodie care a circulat destul de mult în a doua jumătate a secolului trecut. Prezentăm paralel cele două melodii:

---

[15]) Vezi : „Izvoraşul" An. XIV (1935), nr. 2, pag. 50.

[16]) Vezi : V. Cosma : „Glasul dezmoşteniţilor". Prima colecţie de cîntece socialiste apărute în ţara noastră. In „Muzica" nr. 8—9/1952, pag. 39.


1.
2.
Frun-ză ver-dea fost o-da-lă Măi Ro-mî-ne, măi
Eu sînt Ni-ţu a-la ca-re, Măi Un-gu-re, măi
Ru-gi-ni-t-a cum e loa-lă Măi Ro-mî-ne, măi
Nu-s cio-coi, nici bo-ier ma-re Măi Un-gu-re, măi
La Dof-la-na sus la Haş Măi Ro-mi-ne, măi
Ci nu-mai cio-ban plo-uat Măi Un-gu-re, măi
17
Stau în-chişi mulţi puş-că-riaşi Măi Ro-mi-ne, măi
Dar Ro-mîn a-de-vă-rat Măi Un-gu-re, măi

Considerăm că înrudirea acestor două melodii nu mai trebuie demonstrată, fiind prea evidentă.

Acest exemplu îndreptăţeşte pe deplin, după părerea noastră, afirmaţia făcută mai sus cum că şi mai înainte creaţiile noi, cu conţinut social, au adoptat melodii existente. Dacă s-a procedat şi se procedează astfel, nu se datoreşte faptului că nu s-ar fi creat sau nu s-ar mai crea melodii noi, ci faptului că s-a urmărit şi se urmăreşte — uneori conştient, alteori instinctiv — să se lege textele noi de melodii cunoscute şi acceptate, pentru a le asigura o circulaţie mai mare.

Şi acum să vedem în legătură cu creaţia nouă de melodii, cum arată această creaţie, cum se manifestă.

In stadiul actual, cîntecul popular romînesc cuprinde încă numeroase genuri, avînd fiecare rostul şi caracteristicile sale bine definite. Dintre aceste genuri, cel mai bogat este cel al „cîntecelor propriu-zise" care cuprinde cîntece legate de viaţa de fiecare zi a omului. Fiind legate de viaţa de fiecare zi, iar această viaţă schimbîndu-se pentru orice individ atît o dată cu vîrsta cît şi cu felul de a gîndi şi a trăi al comunităţii din care face parte, se înţelege că şi cîntecele se vor schimba într-una. Această schimbare înseamnă desigur dispariţia unora şi apariţia altora, deci crearea de cîntece noi. Despre această continuă primenire nu-şi dă seama concret oricine, dar pentru cel ce se ocupă cu cercetarea cîntecului popular problema este clară.

Mărturii despre schimbarea continuă a cîntecelor nu lipsesc nici în trecut, după cum nu lipsesc nici în prezent. Iată cîteva exemple:

1. Pantazi Ghica, contemporan cu N. Filimon şi critic muzical ca şi acesta, îşi arată regretul — în romanul său: „Un boem romîn", apărut în anul 1860, în care se referă la societatea noastră de pe la 1848 — „că valsurile şi polcile începeau să înlocuiască ariile pe care le socoteau adevărat romîneşti ca: In zadar răsare... Rămîi sănătoasă... Rămîneţi suvenire... etc. [18]).

Astăzi, după cum se ştie, numai cine răsfoieşte publicaţiile trecute mai dă de romanţele după care regretă Pantazi Ghica, iar polcile şi valsul pot fi întîlnite aproape peste tot, nu numai la oraş ci şi la ţară. De altfel cine compară repertoriul de cîntece care a circulat în jurul anului 1850, cu cel care circulă în zilele noastre, constată o deosebire categorică, nu numai în ceea ce priveşte piesele muzicale cu totul altele astăzi, dar şi stilul lor. Cea mai mare parte din cîntecele apărute în jurul anului 1850 aparţin unui stil ornamentat cu ritm uneori capricios în mişcare rubato, fiind influenţat adesea — ne referim bineînţeles, la cele ce sînt publicate — de muzica orientală.

2. G. Dem. Teodorescu referindu-se, în conferinţa pe care a ţinut-o despre Petrea Creţul Şolcan — lăutarul de la care a cules el cele mai multe din poeziile populare publicate în marea sa colecţie [19]) — la ceea ce cîntau pe atunci lăutarii, spune: „**Lumea nouă** de astăzi le cere (lăutarilor — n.n.) cîntece noi ca dînsa, melodii încovărate, strofe spirituale, imitate cît mai servil după ale străinilor şi localizate pentru anumite circumstanţe. Dacă cîţiva moşnegi mai ascultă cu drag o legendă,

---

17) Prima melodie a apărut cu începere de prin anul 1948. prin diferite tipărituri, precum şi în revista „Muzica" de unde am luat-o (vezi nr. 3—4/1951, pag. 18). Melodia a doua am luat-o din D. Vulpian: „Muzica populară". Balade, Colinde, Doine, Idyle. Vol. I. Leipzig, 1884. pag. 103 (nr. 251). Are ca titlu: „Niţu ciobanul", iar deasupra primului portativ, în partea dreaptă, scrie: „Pastorala Lugoşanu". Credem că este o greşeală de tipar şi că ar fi trebuit: „Pastorală lugoşană". Textul este cult. Melodia se mai găseşte în aceeaşi publicaţie la nr. 306, purtînd titlul: „Sibianca". De aici deducem originea ardelenească a acesteia. Cu titlul: „Măi Ungure, măi" am mai întîlnit-o în următoarele publicaţii: 1) A. Kratochvil-junior: **Zi de sărbătoare**. Potpuri naţional. Buc., J. Feder, f. d. pag. 10; 2) Năstase Ionescu. **Colecţiune de cîntece naţionale**. Caiet II. Buc., C. Gebauer, p. d., pag. 13; P. Elinescu. **Album naţional.** Culegere de arii şi danţuri naţionale, aranjate pentru flaut de... Buc., J. Feder, Caiet II nr. 25.

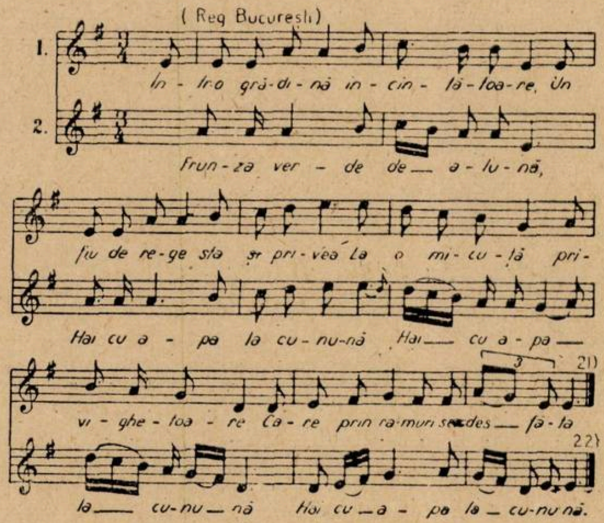
Melodia se găseşte şi la maghiari. A fost publicată de Bela Bartók în Népzenénk és a szomoszéd népek népzenéje (Muzica noastră populară în muzica populară a popoarelor vecine). Samid Bela Könyvkiadó Budapest, z. d., nr. 48 a. La nr. 48 b dă şi o variantă romînească pe care svesteşte de influenţă maghiară. Socotim că melodia tip este o creaţie orăşenească care a pătruns atît la romîni cît şi la maghiari. Credem aceasta întrucît în absolut toate variantele romîneşti, indiferent de data publicării sau a culegerii şi a locului unde s-a făcut (o variantă a fost înreg. în anul 1952 din reg. Ploieşti), întîlnim folosită secunda mărită **b-cis**, pe care nu o aflăm în varianta maghiară. Menţionăm că de la ceangăii din Moldova au fost culese şi publicate de curînd alte trei variante maghiare (Vezi Moldvai Csango népdalok es népballadák (Cîntece şi balade populare de la ceangăii din Moldova). Buc. (1854), pag. 201, 258 şi 259). din care de asemenea lipseşte secunda mărită.

18) cf. D. Murăraşu, prefaţa la: M. Eminescu. Literatura populară. („Clasicii romîni comentaţi"), Craiova „Scrisul romînesc", f. d. pag. 55.

19) Vezi: Poezii populare romîne. Buc. Tipografia Modernă, 1885.

dacă ele tot se mai cîntă la nunțile și petrecerile sătenilor, imensa majoritate nu poate suferi monotonia rimelor populare și aria plîngătoare a doinei". Mai departe, spune: „Pe lîngă faptul că n-au cui să le cînte, tinerii lăutari nu le mai învață de la cei bătrîni și pentru alte cuvinte: fiindcă cedează curentului predominant și chiar ei rîd de asemenea vechituri, deprinși fiind cu cele la modă..." [20]).

Cele afirmate de G. Dem. Teodorescu se pot verifica perfect astăzi. Intr-adevăr, cei cărora le place să mai asculte balade s-au împuținat cu totul, în cele mai multe părți, iar prin alte părți — cum este Banatul, unde altă dată a existat un repertoriu bogat de balade, cu un stil aparte — au dispărut cu totul. O dată cu aceștia a dispărut, desigur, și balada. Apoi, năvala creațiilor noi a fost, într-adevăr, foarte puternică în a doua jumătate a secolului trecut. In tot acest timp s-au creat o sumedenie de melodii de joc, dintre care multe pot fi întîlnite și astăzi în repertoriul de jocuri al lăutarilor. In afară de aceasta, sub influența din ce în ce mai puternică a muzicii occidentale s-au creat numeroase romanțe cu circulație foarte puternică pe atunci, pe care le mai întîlnim și astăzi, nu numai în repertoriul lăutarilor ci și în lumea țărănească, îndeosebi în Moldova. Unele dintre aceste romanțe și-au păstrat stilul lor, dar altele au fost transformate și integrate în cîntecul popular, așa încît cu greu le poți recunoaște astăzi. Iată un asemenea exemplu:


(Reg Bucuresli)
1.
In - tr-o gră-di-nă in-cin-tă-toa-re, Un
2.
Frun-ză ver - de de — a-lu-nă,
fiu de re-ge sta și pri-vea la o mi-cu-ță pri-
Hai cu a - pa la cu-nu-nă Hai — cu a-pa —
3
21)
vi - ghe - toa - re Ca - re prin ra-muri se-des — fă-ta
22)
la — cu-nu — nă Hai cu — a - pa la — cu-nu-nă.

Inrudirea acestor două melodii este de nediscutat. Romanța, ajunsă în popor, a fost modificată ritmic în așa fel încît să poată îmbrăca versul popular de opt silabe, în loc de zece și nouă silabe cum avea mai înainte, totuși s-a păstrat măsura de 3/4. In afară de ritm, melodia a căpătat anumite mersuri melodice caracteristice cîntecului popular din regiunea de unde a fost cules.

De asemenea, are dreptate G. Dem. Teodorescu și cînd spune că lăutarii tineri rîd de melodiile de baladă, din cauză că sînt deprinși „cu cele la modă". Menționăm că aceeași atitudine o întîlnim și în mediul țărănesc. In cercetările noastre pe teren auzim de atîtea ori pe cei tineri spunînd că nu le place cum cîntă cei mai în vîrstă, după cum auzim pe cei bătrîni spunînd că tinerii nu mai știu să cînte.

3) Mărturii cum că repertoriul de cîntece se înnoiește mereu întîlnim destule și astăzi. Destul de des întîlnim, la teren, cazuri în care un informator a știut bine mai înainte cutare sau cutare cîntec, pe care însă acum nu-l mai știe. Căutînd să culegem astăzi aceleași cîntece pe care le-am cules de la cineva, cu 15—20 de ani în urmă, avem dese surprize să constatăm că nu le mai știe sau le știe numai fragmentar. Nu lipsesc nici mărturii cum că în decursul vieții sale un informator a cîntat alte și alte cîntece. Dăm, în această privință, mărturia informatoarei creatoare Ioana Dăncuș, din com. Ieud, care spune: „Poezia (cîntecele) o făceam după viața mea. Cum îmi era de greu în lume. De tînără cîntam mizeriile îndurate la chiaburii hoți, la care lucram de la vîrsta de 12 ani...; apoi, primul război mondial... făceam cîntece de război după băieții cu care umblam... apoi de drăguț... Și după ce m-am măritat, la leagăn cu copii... după cum îmi era viața". [23])

Iată așadar, o serie de mărturii din care se vede că repertoriul de cîntece populare s-a schimbat și se schimbă într-una. Cu toată această primenire continuă a cîntecelor, cu toată perindarea rînd pe rînd a diferitelor influențe: orientală, occidentală, orășenească și apoi a muzicii culte de la noi, se constată că o anumită structură a cîntecului popular se păstrează nealterată. Spunînd aceasta, ne referim în primul rînd la metrul versului popular și la îngemănarea dintre acest metru și linia melodică populară, apoi la o mulțime de figuri ritmice și turnuri melodice pe care le întîlnim circulînd atît în cele mai vechi creații populare, cît și în cele mai noi. In afară de aceasta, forma cîntecului popular ca și modurile, în mare parte, sînt aceleași. Atît în creația veche cît și în cea modernă predomină cu totul, din punct de vedere modal, paralelismul major-minor și majorul cu treapta a șaptea mobilă. Dar dacă cîntecele se înnoiesc mereu și totuși structural cîntecul rămîne același, cum se face și în ce constă această continuă înnoire a cîntecului popular? Există diferite păreri în această privință.

---

[20]) G. Dem. Teodorescu. Petrea Cretul Șolcan, lăutarul Brăilei. In **Atheneul Romîn.** Conferințe publice. 1883—1884, VI. Buc., Socec. et Comp., pag. 17—18.

[21]) Versurile acestei romanțe sînt de G. Sion; le găsim publicate în: „O sută una fabule" de... Ediție populară, pag. 21. Cartea a apărut în Brașov la Ciurcu în anul 1892, poezia trebuie să fie însă mai veche. Melodia o dau după cum am cules-o în anul 1952 de la un lăutar din com. Clejani, rn. Videle, reg. București.

[22]) Melodia a doua aparține unui cîntec de seceriș, cules de Ilarion Cocișiu din comuna Intregalde — Ghioncani, rn. Cîmpeni, reg. Cluj, și este luată din studiul său, intitulat „Cîntecul de seceriș" (în manuscris).

[23]) Vezi: Z. Sulițeanu, articolul citat, pag. 47.

Constantin Brăiloiu spune într-unul din studiile sale că după o ipoteză recentă — bănuim că această ipoteză aparține lui Bartók — „în orice loc stăpînește mai întîi și întîi o melodie unică“ [24]). Pornindu-se de la această melodie unică, s-ar fi ajuns apoi — datorită diferitelor aluviuni ca și continuei variații — la diversitatea de genuri și melodii de astăzi.

Referindu-se — după cîte se pare — la aceeași ipoteză, Szabolcsi Bence scrie că Bartók și Kodály „nu s-au gîndit niciodată să găsească în țărănime pe inventatorii originali ai comorii melodiei populare, deoarece creație, invenție înseamnează în domeniul melodiei populare creația conform principiului makam, nașterea variațiilor, interpretarea cu improvizații, în cadrul unei forme tradiționale“. [25])

Aceste păreri sînt foarte valabile, dar numai de la un punct, deoarece nu ni se spune cum s-a ajuns la melodie închegată artistic de la care a putut începe variația.

Un alt cercetător afirmă că „ceea ce se numește născocire a unui cîntec nu este decît adaptarea unui text nou la o melodie veche, sau, invers, a unei melodii noi la un text vechi a cărui muzică este uitată sau dovedită banală. Rapsodul, pentru a crea o melodie nouă, se mulțumește adesea să introducă modificări de altfel superficiale, fie în ritm, fie în mersul melodic al unui cîntec deja existent. Pînă și crearea propriu-zisă a unei melodii noi nu este, de obicei, decît o simplă prelucrare inspirată de imitarea altor arii, care chinuie memoria executantului devenit compozitor: o reminiscență. Asemănarea multor cîntece populare, din punct de vedere ritmic și melodic, nu se explică altfel“. [26])

Și această părere conține foarte mult adevăr; dar după cum am văzut concret din exemplele muzicale pe care le-am dat pînă acum, ea nu ne spune însă totul, din care cauză rămînem cu unele nedumeriri. Dacă ar fi vorba numai de simple reluări în cadrul unui stil regional oarecare, totul ar fi perfect valabil; nu ni se spune însă cum de se prefac, ba chiar dispar unele stiluri regionale.

Deoarece nici una dintre părerile de mai sus nu ne dă satisfacție deplină, să căutăm să vedem concret cum se înnoiesc cîntecele și în ce constă această înnoire.

In cîntecul nostru popular de astăzi se disting mai multe dialecte muzicale, avînd fiecare trăsăturile sale specifice. Aceste dialecte au luat naștere datorită condițiilor istorice de dezvoltare deosebită a diferitelor provincii locuite de romîni. Menționăm printre acestea, dialectele: maramureșean, bihorean, sud-ardelean, bănățean, oltenesc, muntenesc și moldovenesc. Pentru unele dintre acestea s-ar putea vorbi și de subdialecte.

Dezvoltîndu-se izolat, se înțelege că a fost un timp cînd aceste dialecte erau destul de sărace. Despre dialectul maramureșean, de exemplu, Bartók afirmă că n-a cunoscut la un moment dat decît o singură melodie: a horei lungi.

Nu împărtășim această părere a lui Bartók deoarece cercetările noastre dovedesc că există alte genuri, cel puțin tot atît de vechi ca și „hora lungă“; sîntem totuși de acord cu el că a existat o vreme în care repertoriul de cîntece trebuie să fi fost destul de sărac.

Dezvoltarea condițiilor economice și sociale a dus la contactul reciproc dintre aceste dialecte ca și la contactul cu muzica altor popoare. Datorită acestui contact, s-a ajuns cu timpul la influențe de tot felul printre care și la împrumutarea de melodii întregi, atît într-o parte cît și în cealaltă. Ca exemplu de împrumut de la alte popoare sînt melodiile ce poartă caracteristicile muzicii maghiare, ori bulgare sau ruse etc. Aceste împrumuturi nu s-au făcut însă, păstrîndu-se întocmai melodiile preluate, decît în cazul cînd nu aveau aceeași structură ca și cîntecul popular romînesc; pentru cazul cînd cîntecele aveau aceeași structură sau una apropiată, acestea au fost, pur și simplu asimilate, prin integrarea în stilul regiunii respective. Menționăm că integrarea în stil se face și în cazul preluării unor melodii aparținînd altor regiuni, deci altor dialecte. Asemenea exemple am văzut cînd am vorbit de creațiile cu tematică nouă din regiunile Ploiești și Baia Mare (Maramureș). Orice melodie intrată într-un dialect oarecare este, pentru aparținătorii dialectului care o primește, o creație nouă. Ea primește amprentele dialectale ale regiunii unde a ajuns, dar își mai păstrează și din trăsăturile specifice regiunii de origine. Aceste caracteristici păstrate îmbogățesc, pe măsură ce se acumulează, dialectul respectiv și-l ajută să se dezvolte. Pentru cazul cînd stilul dialectal al unei regiuni este slăbit, nemaifiind capabil să-și imprime caracteristicile proprii cîntecelor venite din alte părți, acesta va fi în curînd sufocat de năvala cîntecelor de tot felul, așa cum s-a întîmplat în foarte mare măsură cu dialectul moldovenesc, cel puțin în partea centrală și de sud a provinciei.

Din toate acestea se desprinde o primă cale a primenirii unui repertoriu: împrumutul făcut altor regiuni sau popoare vecine.

O altă cale este aceea a împrumutului făcut creației culte.

Am amintit mai sus că o serie de melodii din creația cultă au fost integrate în repertoriul de jocuri al lăutarilor, și am dat un exemplu de romanță devenită cîntec ritual

---

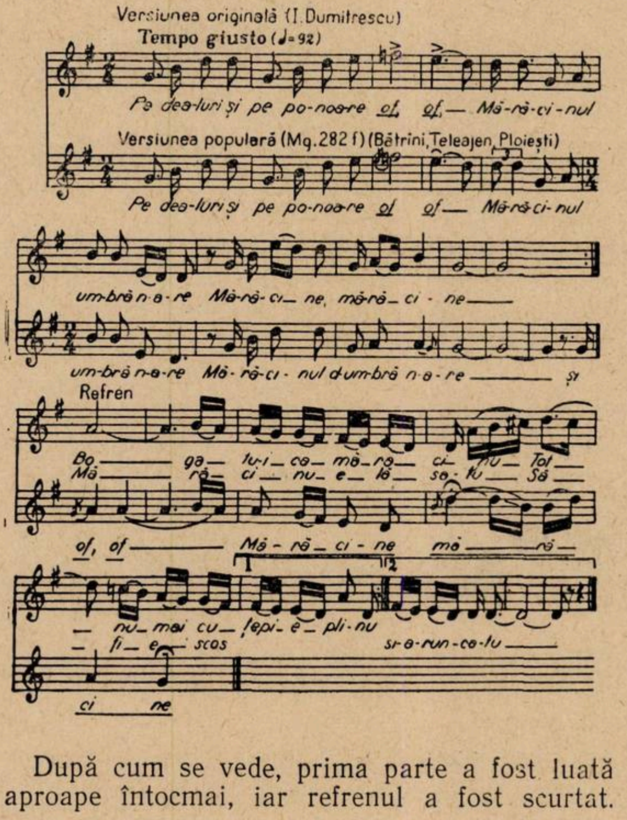
24) Conform C. Brăiloiu. La Musique populaire roumaine (Extras din La revue musicale nr. special: „La musique dans les pays latins“ Fevrier—Mars 1940) pag. 1. Aici Brăiloiu amintește numai ipoteza, fără să menționeze pe emițător. Că acesta este Bartók se vede din cele spuse mai departe de Szabolcsi Bence.

25) Szabolcsi Bence. Principiul makam în muzica populară si cultă. Tipul si variația. Publicat în volumul omagial pentru Z. Kodály (Citatul din traducerea romînească).

26) Stojan Djoudjeff. Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare. Paris. Ancienne Champion, 1931, pag. 9.

de seceră. Dacă acest lucru a fost posibil mai înainte cînd mijloacele de propagare a creației culte erau cu totul neînsemnate față de cele de astăzi, cu atît mai mult trebuie să ne așteptăm la împrumuturi în zilele noastre, cînd mijloacele de propagare a acestei muzici au devenit atît de multe, precum: radio, concerte, concursuri, cinematograf etc. Se știe că peste tot, de-a lungul și de-a latul țării, răsună cîntecele de masă și cîntecele revoluționare create în ultimii ani. Ar fi posibil ca toate aceste creații să rămînă fără influență asupra cîntecului popular? Desigur că așa ceva nu este posibil.

Vorbind de influența muzicii culte asupra celei populare, trebuie să facem un distinguo: există împrumut și există influență. În ceea ce privește împrumutul, precizăm că la fel ca și în cazul împrumutului de la alte popoare, nu are loc decît pentru cîntecele care au aceeași structură ca și cîntecul popular, sau apropiată acesteia. Pentru cazul cînd deosebirea este atît de mare încît nu se poate face integrarea, creațiile culte conviețuiesc cu cele populare, păstrîndu-și însă caracteristicile lor structurale și de stil. In atari cazuri nu poate fi vorba de împrumut. Se întîlnesc cazuri în care texte populare se cîntă pe melodii de romanță sau texte de romanță, se cîntă pe melodii populare, dar numai pentru textele și melodiile culte construite în sau pentru metru popular. Exemplu tipic pentru timpurile noastre, de însușire de către mase a unei creații culte, avem în cîntecul „Mărăcinul", de Ion Dumitrescu. Iată-l, așa cum a fost creat cît și, cum a fost integrat repertoriului popular:


Versiunea originală (I. Dumitrescu)
Tempo giusto (♩=92)
Pe dea-luri și pe po-noare of, of — Mă-ră-ci-nul
Versiunea populară (Mg. 282 f) (Bătrini, Teleajen, Ploiești)
Pe dea-luri și pe po-noare of of — Mă-ră-ci-nul
um-bră n-a-re Mă-ră-ci— ne, mă-ră— ci - ne —
um-bră n-a-re Mă-ră-ci-nul d-um-bră n-a-re — și
Refren
Bo— ga— tu-i— ca— mă— ra— ci— nu— Tot—
Mă— ră— ci— nu— e— lă— sa-tu— Să—
of, of — Mă - ră — ci - ne mă — ră —
1
2
— nu— mai cu— lepi— e— pli-nu
— fi— e— scos sr-a-run-ca-tu —
ci ne

După cum se vede, prima parte a fost luată aproape întocmai, iar refrenul a fost scurtat. De ce a fost preluată prima parte aproape întocmai? Pentru că versul este construit în metru popular, iar melodia, pe lîngă faptul că este construită pe măsura acestui vers, se bazează în întregime pe ritm și formule melodice frecvent întîlnite în cîntecul popular. Este un caz tipic de creare de imagini cu totul noi, pornind de la elemente ritmice și melodice populare. Așa cum este creată melodia, este a compozitorului Ion Dumitrescu, dar în ea se recunoaște poporul, o simte ca fiind a sa. Avem aici, prin urmare, cazul în care creatorul cult și poporul vorbesc același limbaj.

Pentru ce nu a fost acceptat refrenul, ci a fost modificat și scurtat? Nu pentru că nu ar fi realizat artistic, așa cum a fost conceput de către compozitor, ci pentru că în regiunea Ploiești, de unde a fost cules, nu se obișnuiesc refrenuri lungi. N-ar fi exclus ca în Banat, unde întîlnim uneori refrenuri mult mai lungi decît cupletul, să prindă așa cum a fost creat.

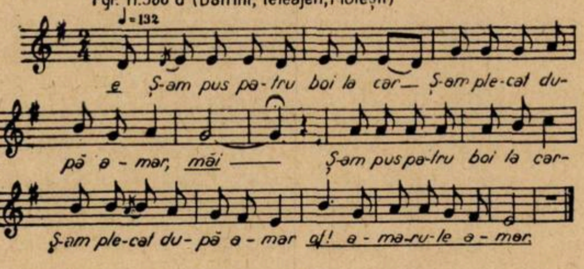
In ceea ce privește influența muzicii culte asupra cîntecului popular, problema este ceva mai dificilă, așa cum dificilă este și problema influenței venite din partea muzicii altor popoare. Că această influență există, este un lucru de necontestat, dar este greu de sezisat *momentul cînd se produce* și aceasta din cauză că adesea influența constă numai în sugerarea modificării unor elemente melodice sau ritmice existente sau privește numai felul de îmbinare a acestora. Nu este mai puțin adevărat că la un moment dat, pot pătrunde în cîntecul popular fragmente mai mari sau mai mici dintr-un cîntec cult dar sezisarea lor nu este de loc ușoară, deoarece îmbinarea cu celelalte elemente melodice și ritmice regionale le face, de cele mai mult ori, de nerecunoscut.

Dar dacă este riscant de afirmat că cutare element melodic sau ritmic este sigur de origine cultă, nu este mai puțin adevărat că, încetul cu încetul, consecințele acestei influențe devin cu totul evidente pentru oricine. Spunînd acest lucru ne gîndim la cîntecele populare denumite „moderne", care au stilul lor aparte și care au devenit atît de viguroase încît sînt pe cale să înlocuiască vechiul stil. Acest stil modern, care se caracterizează prin marea lui accesibilitate, pare să nu urce mai sus de jumătatea secolului al XIX-lea. In colecțiile apărute în jurul anului 1850 — îndeosebi la Anton Pann și Wachmann — se întîlnesc unele melodii care se bucură de calitatea de mai sus; acestea sînt însă destul de puține. După anul 1860, influența culturii muzicale occidentale iese biruitoare la noi, din lupta dusă împotriva culturii muzicale orientale. Ca urmare a acestei biruințe, precum și a începutului unei mai temeinice educații muzicale, datorită înființării conservatoarelor de la București și Iași, încep să apară din ce în ce mai multe creații muzicale autohtone, care pătrund în mase tot mai largi. Acestora vine să se alăture către sfîrșitul secolului o mulțime de creații orășenești, scrise mai toate în mișcare apropiată celei de joc și avînd un ritm silabic. Aceste cîntece orășenești sînt, de obicei, pe versuri în metru popular, ceea ce le-a ușurat mult *pătrunderea în cîntecul popular țărănesc*. Prin pătrunderea romanțelor la sate, datorită în primul rînd lăutarilor, ca și prin aceea a cîntecelor orășenești s-a grăbit procesul de dezvoltare a cîntecului modern.

Romanțelor și cîntecelor orășenești mai trebuie adăugată încă o categorie de cîntece, născută — după cum socotim — tot sub imboldul muzicii culte: cîntecele militărești, create pentru a înlocui marșurile ce nu puteau fi cîntate decît de fanfară. Cum unitățile mici militare mărșăluiau de cele mai multe ori fără muzică militară, s-au creat — datorită unei funcții noi pe care trebuiau s-o îndeplinească — cîntece populare cu mișcare ce se pretează la marș, pe care le-am numi cîntece-marș. La aceste cîntece ne gîndim în cazul de față, nu la celelalte cîntece cu text de militărie, dar care nu alcătuiesc din punct de vedere muzical o categorie aparte.

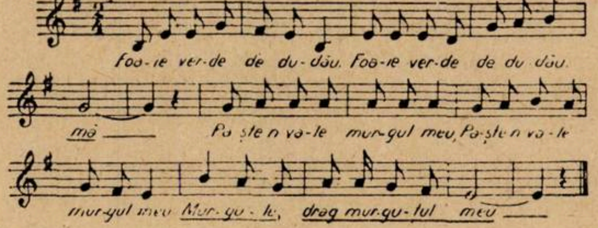
Din întrepătrunderea cîntecului modern, așa cum se conturase între cele două războaie mondiale, cu cîntecul orășenesc, care nu a încetat să se creeze pînă la zilele noastre, cu cîntecul-marș, care a căpătat o dezvoltare deosebită în timpul concentrărilor premergătoare celui de-al doilea război, și cu melodiile de joc-cîntat oltenești, care s-au impus din ce în ce mai mult după 1930, a rezultat, după cum se pare, un nou stil modern, care este simplu, ușor de reținut și de o putere de pătrundere foarte mare. Multe dintre cîntecele acestui stil se încheie printr-un scurt refren. Iată un exemplu:

Fgr. 11.386 d (Bătrîni, Teleajen, Ploiești)


♩=132
e Ș-am pus pa-tru boi la car— Ș-am ple-cat du-
pă a-mar, măi —— Ș-am pus pa-tru boi la car-
Ș-am ple-cat du-pă a-mar of! a-ma-ru-le a-mar.

După text, cîntecul nu are nimic specific vieții din militărie; ritmul trădează însă originea lui de cîntec-marș. Dăm mai departe un cîntec-marș care, după toate probabilitățile, stă la baza cîntecului ce am prezentat.

(Nelu Ionescu, Cîntece pentru ostași III, pag. 29)

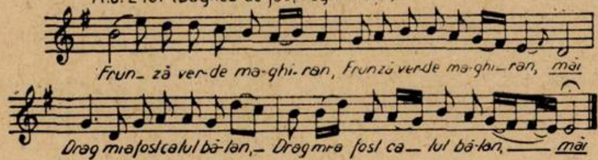

Moderato
Foa-ie ver-de de du-dău. Foa-ie ver-de de du-dău.
mă —— Pa-ște-n va-le mur-gul meu, Pa-ște-n va-le
mur-gul meu Mur-gu-le, drag mur-gu-lul meu ——

Cîntecul din comuna Bătrîni, pe care l-am dat (vezi exemplul muzical al zecelea) nu este decît un cîntec-marș.

Am văzut pînă acum căile de înnoire a repertoriului de cîntece populare, precum și felul cum influențele — fie din partea cîntecului popular al altor regiuni sau popoare, fie din partea muzicii culte — îmbogățesc și duc la mergerea înainte a unor stiluri muzicale populare, ba chiar la nașterea altora noi. Să vedem mai departe ce se întîmplă în cadrul aceluiași dialect muzical, cum se înnoiesc cîntecele, care sînt căile prin care se ajunge la această înnoire.

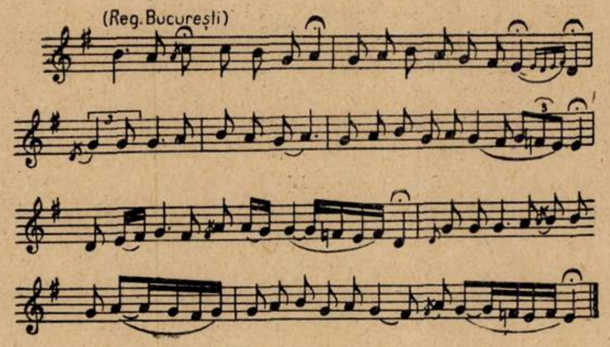
Una din legile de bază ale creației populare este, desigur, continua variație. Această continuă variație nu se întîlnește numai de la individ la individ, ci chiar la același individ. Uneori variația este inconștientă și se reduce, adesea, la schimbări minime, atît melodice cît și ritmice. Ne referim, bineînțeles, la variațiile aceluiași individ. Alteori variațiile sînt conștiente și împinse mult mai departe. In acest caz se dă naștere la adevărate creații noi. Iată, de exemplu, un cîntec care circula mult prin anul 1938:

A.a. 2487 (Bughea de jos, reg. Ploiești)


Frun-ză ver-de ma-ghi-ran, Frunză ver-de ma-ghi-ran, măi
Drag mi-a fost calul bă-lan, — Drag mi-a fost ca-lul bă-lan, —— măi

Cîntecul a circulat după aceea și mai circulă și astăzi.

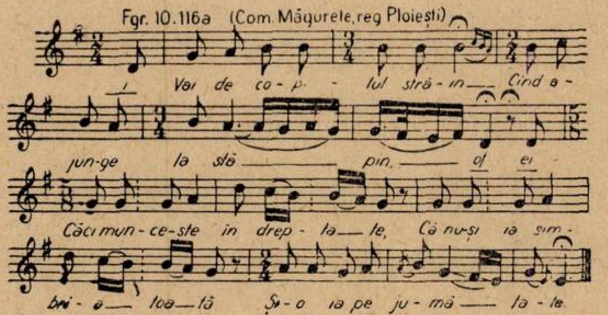
Pe cînd notam, într-o bună zi, această melodie de la un lăutar, intervine un altul spunînd că el o face altfel. Iată cum o cînta acesta :


(Reg. București)

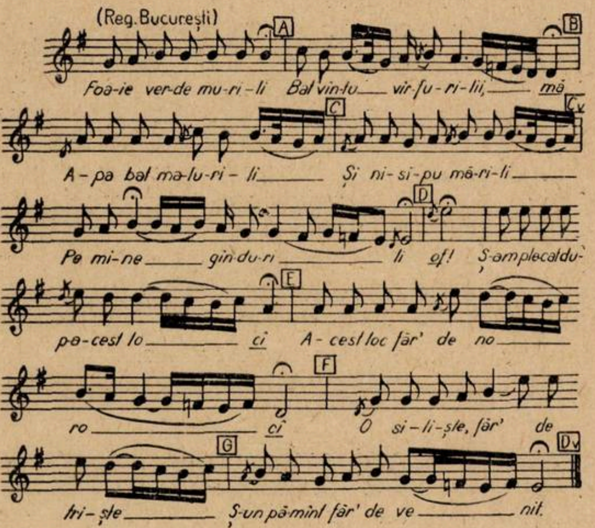
Că această ultimă melodie este varianta celei de mai sus, nici nu se mai discută. Despre acest lucru ne vorbește nu numai mărturia informatorului ci și conturul melodic. Fantezia acestui cîntăreț, unită cu puterea lui de creație a dus la închegarea unei noi imagini muzicale — deci o nouă creație — care nu stă cu nimic mai prejos decît prima.

Așadar, variația este una din căile de creare a artei populare. Aspectele pe care le îmbracă sînt multiple și ating nu numai linia melodică, ci și ritmul, modul etc.

Cîntecul nostru popular are pe regiuni și pe genuri o anumită formă care predomină și care este alcătuită, de obicei, din trei sau patru rînduri melodice. Pentru timpul de față, cînd circulă sau pot fi auzite creații culte cu o formă mai dezvoltată decît cea a cîntecului popular, forma aceasta simplă redusă a început să nu mai satisfacă pe creatorul popular. De aici tendința de a ieși din această formă, de a o sparge. Iată, de exemplu, un cîntec „de străinătate“ care are o circulație, am putea spune generală :

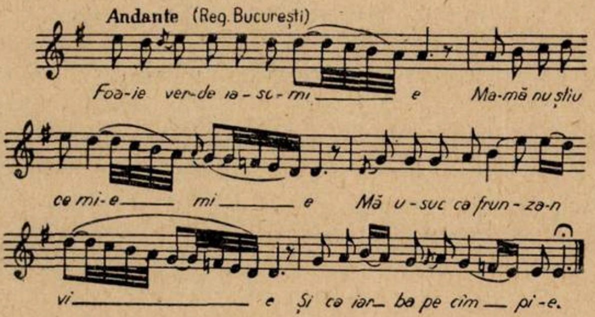

Fgr. 10.116a (Com. Măgurele, reg Ploiești)
I Vai de co-p- -lul stră-in— Cînd a-
jun-ge la stă— pîn,— of ei
Căci mun-ce-ște în drep- la— le, Că nu-și ia sim-
bri-a— loa—lă Și-o ia pe ju-mă— la-le.

Acest cîntec are patru rînduri melodice diferite, pe care le-am însemnat prin cele patru litere mari ale alfabetului. In toate variantele pe care le-am întîlnit pînă acum, nu l-am găsit cu mai multe rînduri melodice. Iată însă că nu de mult am cules o variantă care are șapte rînduri melodice, așa cum se poate vedea din însemnarea cu literele alfabetului.


(Reg. București)
A
B
Foa-ie ver-de mu-ri-li Bal vin-tu— vîr-fu-ri-lii,— mă
C
Cv
A-pa bat ma-lu-ri-li— Și ni-si-pu mă-ri-li—
D
Pe mi-ne— gîn-du-ri— li of! S-amplecaldu-
E
pa-cest lo— ci A-cest loc făr' de no—
F
ro— ci O si-li-și-le, făr' de
G
Dv
tri-ște— S-un pămînt făr' de ve— nit.

Avem aici o spargere a formei existente. Această spargere — așa cum este realizată piesa — reprezintă un act creator. Este drept că acest procedeu, care apare tot mai des, l-am întîlnit deocamdată numai la lăutari ; credem însă că va fi folosit în curînd și de către masa țărănească, deoarece există condițiile care să ducă la acest pas înainte.

Pînă la litera **D** inclusiv, cîntecul nostru este o variantă foarte apropiată a primei melodii. Intrebarea care se pune este : ceea ce urmează, începînd cu litera **E**, este o creație a informatorului nostru sau este un alt cîntec legat de primul ? Melodia ce urmează ne lămurește pe deplin :


Andante (Reg. București)
Foa-ie ver-de ia-sc-mi— e Ma-mă nu știu
ce mi-e— mi— e Mă u-suc ca frun-za-n
vi— e Și ca iar— ba pe cîm— pi-e.

După cum se vede, partea a doua a exemplului precedent este varianta aproape identică a acestei ultime melodii. Totuși piesa este perfect unitară. Aici vedem noi meritul deosebit al informatorului nostru, care a știut să aleagă și să unească două melodii întregi diferite, fără ca totuși să-i apară ca lipitură nici chiar celui care ar recunoaște perfect ambele melodii. Avem aici o altă fațetă a actului creației : crearea prin contaminare. Posibilitățile acestui fel de creare sînt infinite, deoarece infinite sînt și fragmentele, sau chiar motivele melodice ce pot fi continuate. Datorită contaminării, se poate ajunge, pornind de la o melodie dată, la un număr aproape infinit de noi variante, deci de noi creaţii, de noi imagini muzicale.

Cînd am declarat că nu sîntem de acord nici cu părerea lui Bartók şi nici cu cea a lui Djoudjeff, ne-am gîndit precis la actul creaţiei prin contaminare, pe care l-au nesocotit ambii folclorişti.

Iată, aşadar, trei căi de creare de noi melodii : variaţia, contaminarea şi spargerea formei. Aceste trei căi nu se limitează, bineînţeles, numai la un anumit dialect şi la cîntecele ce-i aparţin, ci se extind la absolut toate cîntecele care vin în atingere cu creatorul popular, indiferent de originea lor.

*

Am vorbit pînă acum de căile de primenire a repertoriului de cîntece — deci, în ultima analiză, de căile de creare a cîntecelor — şi am văzut că acestea sînt : **preluarea şi integrarea în stil** a unor melodii populare care aparţin altui stil, a unor melodii ale popoarelor conlocuitoare sau vecine, precum şi a unor melodii culte ; **recrearea prin variaţie** a unor melodii existente ; **spargerea cadrului formei existente** şi, în sfîrşit, **crearea prin contaminare.** Toate aceste mijloace de creare le-am dedus din analizarea melodiilor notate. Mai există însă încă ceva ce nu poate fi prins în linia melodică notată, şi care este de foarte mare importanţă, deoarece poate face uneori de nerecunoscut o melodie perfect cunoscută. Este vorba de interpretare, de care legăm şi felul specific de emitere a sunetelor. Aceste două elemente pot într-adevăr să schimbe cu totul un cîntec. Să ne gîndim numai cum ar suna o melodie romînească interpretată de un taraf de ţigani maghiari, sau la o doină din cîmpia dunăreană interpretată de un orăşan şi vom înţelege perfect importanţa elementelor de interpretare şi emisie pentru crearea unei noi atmosfere.

După ce am văzut toate cele de pînă acum, să răspundem, concretizînd, problemei pe care o ridică titlul lucrării şi anume : ce loc ocupă cîntecul nou în creaţia populară actuală. Pentru a răspunde acestei întrebări, să vedem pe scurt ce condiţii se prezintă pentru fiecare dintre căile de creare a cîntecului popular.

Preluarea şi integrarea în stil a unor melodii venite de aiurea s-a practicat totdeauna; aceasta, bineînţeles, în măsura în care veneau melodii din altă parte. Deşi oamenii nu dispuneau înainte vreme de mijloace rapide de locomoţie cum dispunem noi astăzi, totuşi cîntecele circulau destul de mult şi destul de repede. De exemplu, cu toate că Bucovina se afla încă din anul 1775 sub Austrieci, deci separată administrativ de Moldova, totuşi printre cîntecele populare culese de Voevidca se întîlnesc unele romanţe şi cîntece create la Bucureşti. Dăm ca exemplu o variantă a cîntecului „Cînd toca la Radu Vodă“, pe care Voevidca a cules-a în 1908 în comuna Vatra Moldoviţei, din fostul judeţ Cîmpulung. [27])

În ceea ce priveşte rapiditatea cu care circulau unele cîntece, nu avem decît să amintim că „Pom, pom, pom eram eu pom“, cîntecul revoluţionarilor lui Tudor Vladimirescu, ajunsese în luna august a aceluiaşi an 1821 de se cînta pe străzile Chişinăului. [28])

În raport cu acele timpuri, circulaţia actuală a cîntecelor dispune de mijloace incomparabil mai rapide. Dacă am pune numai radioul şi ar fi suficient să ne explicăm de ce întîlnim anumite cîntece pînă în cele mai retrase colţuri ale ţării. Nu trebuie însă să nesocotim armata şi, mai ales, marile şantiere naţionale care strîng laolaltă oameni din cele mai diferite locuri. Stînd împreună luni de zile, dacă nu ani de zile, aceştia îşi împrumută unii altora cîntecele satelor respective. Reîntors fiecare în satul său — fie şi numai pentru cîteva zile — lasă aici cîntecele pe care el le-a învăţat acolo unde face armata sau unde lucrează. Cînd acest schimb de cîntece se face atît de intens, se înţelege că şi preluarea şi integrarea în stil funcţionează, acolo unde stilul regional este încă viguros, mai intens decît oricînd.

Primenirea repertoriului făcîndu-se cu o intensitate mereu crescîndă, iar melodiile de tot felul venind mereu la urechea creatorului popular, se înţelege că bagajul mai mare de melodii cunoscute îi va activa imaginaţia, îi va da posibilităţi mai mari decît înainte pentru contaminări şi-i va servi exemple suficiente care să-i indice calea de urmat în ceea ce priveşte spargerea formei, ca şi lărgirea ambitusului. Toate acestea indică condiţii mai favorabile decît oricînd creaţiei noi de cîntece populare. Şi într-adevăr, nici nu au existat vreodată asemenea condiţii. Aceasta ne este dovedită nu numai de numărul mare de cîntece care apar şi dispar într-una, ci şi de stilul nou care se conturează din ce în ce mai bine şi care capătă o răspîndire tot mai mare.

În ceea ce priveşte cîntecele cu tematică nouă este adevărat că se cîntă pe melodii vechi. Preluate, aceste melodii nu rămîn ce au fost, ci sînt reconsiderate în ceea ce priveşte conţinutul lor. La această reconsiderare ajută, pe de o parte conţinutul nou al textului, iar pe de altă parte felul de interpretare nou al omului nou, care nu mai cîntă numai pentru el, ci cîntă pentru cei asemenea lui, cîntă un ideal la a cărui împlinire contribuie cu toate forţele lui.

---

[27]) Vezi Arhiva Institutului de Folclor, F. a. 784.

[28]) Cf. I. Manole. Anton Pann. Buc. ESPLA, 1954, pag. 134.

Despre melodiile cîntecelor populare noi cehoslovace

de JIRI VYSLOUZIL

Odată cu înflorirea actuală a creației muzicale populare în țările noastre, se pune problema apariției cîntecelor noi 1). In legătură cu aceasta se naște, pe bună dreptate, întrebarea dacă poporul, acest minunat făuritor al folclorului tradițional sătesc 2), creează din nou, dacă a găsit suficiente forțe ca să învingă influențele distructive ale epocii capitaliste, care au dat lovituri serioase muzicii populare din Cehoslovacia, și dacă a izbutit să facă just legătura cu bogata tradiție a cîntecelor noastre populare.

La prima întrebare putem răspunde cu ușurință: poporul nostru a început să creeze din nou. Oamenii simpli de la țară compun texte noi de cîntece și creează și melodii pentru ele. In ultimii ani (cam din 1950), au apărut relativ multe astfel de texte, fapt dovedit nu numai de repertoriul echipelor artistice de amatori de la țară, ci și de colecțiile alcătuite și publicate cu diferite prilejuri, colecții care cuprind cele mai bune din aceste cîntece 3). Mai importante și deosebit de tipice sînt două din aceste colecții: „Pisne Anezky Gorlove" („Cîntecele Anezkei Gorlova") 4), care cuprinde cele mai bune cîntece populare ale colectivistei Anezka Gorlova din Borsic (Slovacia moravă, reg. Gottwaldov, Moravia) și „Ej, nota, notecka" („Ei, tu cîntec, cîntecel") 5) care cuprinde cele mai bune cîntece de acest fel, apărute la noi între anii 1950—1954. In primul volum putem urmări foarte bine rolul pe care creatorul popular individual dotat, îl are în creația populară nouă. Al doilea volum prezintă cîntecul nostru popular contemporan din alt punct de vedere și anume al ansamblului. El cuprinde cîntece ale diferiților autori din diferite regiuni.

Ce concluzii se pot trage din acest material destul de numeros și de variat?

Cîntecele populare noi apar pe întreg teritoriul patriei noastre. Apar în ținuturile cu tradiție muzicală populară încă vie ca Moravia de răsărit, Silezia și Slovacia, unde poporul n-a încetat să cînte și să creeze nici în perioada capitalistă, ca și în Cehia unde creația populară muzicală a slăbit mult în ultimele două secole. Numărul și calitatea acestor cîntece noi nu se prezintă însă în toate locurile la fel. Aceasta din două motive fundamentale. In unele ținuturi, îndeosebi în Cehia, cea mai înaintată regiune din punct de vedere economic și cultural din Cehoslovacia, au apărut relativ puține cîntece pe care le-am putea considera creații populare. Aici întîlnim mult mai des chiar și în cadrul activității echipelor artistice de amatori cu orientare folclorică, cîntece ce seamănă mai mult cu muzica de cameră sau cu muzica de masă și cărora le lipsește orice caracter folcloric. Nu contestăm că și această creație este o parte importantă și tipică a creației noastre muzicale înțeleasă într-un sens mai larg. Totuși din cauza caracterului lor deosebit nu le putem încadra în folclor. Compozitorii acestor cîntece noi n-au putut, evident, să se sprijine în creația lor numai pe izvoarele folclorului sătesc tradițional și de aceea cele mai multe melodii au fost create sub influența cîntecului cult.

Dar problema apariției cîntecelor populare noi nu-i atît de simplă nici în ținuturile cu tradiție populară bogată, unde ne-am putea aștepta să se creeze relativ ușor cîntece noi. Chiar în aceste ținuturi observăm adesea că nu apar cîntece populare noi și aceasta pur și simplu pentru că nu au apărut încă artiștii populari care să facă cu curaj legătura între arta populară tradițională pe de o parte și viața contemporană, problemele de azi ale satului nou, pe de altă parte. 6)

Astfel cîntecele populare noi au apărut îndeosebi acolo unde s-au atașat de creația nouă oameni care cunosc adînc folclorul tradițional sătesc și care, datorită originii lor de clasă, au reușit să învingă prejudecățile rămase de la satul feudal și capitalist și care încadrîndu-se în vremurile noi, au transmis moștenirea artistică vie a trecutului. Creatorii acestor cîntece populare noi sînt de obicei foști proletari agricoli, azi în cea mai mare parte țărani colectiviști sau membri ai întovărășirilor, ori muncitori de origine țărănească 7). Din rîndurile lor fac parte

---

1) Prin cîntece populare noi înțelegem creația contemporană de amatori, care se dezvoltă pe baza tradiției folclorului sătesc.

2) Prin noțiunea de folclor tradițional sătesc înțelegem cîntecele și muzica populară instrumentală, născute în perioada feudalismului.

3) Pînă acum avem cîteva publicații mai mici de cîntece populare, care cuprind mai cu seamă cîntece culese de la echipele artistice de amatori, deci nu direct de pe teren. In cercetările și culegerile de teren, organizate de Academia Cehoslovacă de Stiințe (Institutul pentru Etnografie și Folcloristică). la cîntăreți vîrstnici n-am dat peste cîntece noi, iar atunci cînd am întîlnit cîntece sau variante ce ar fi putut apărea nu demult, acestea prin conținutul si caracterul lor țineau îndeosebi de creația tradițională. Se poate deci spune că majoritatea cîntecelor noi au apărut în cadrul mișcării artistice de amatori sau în strînsă legătură cu aceasta.

4) Praga. Editia II-a, completată 1955.

5) Colecția alcătuită de Vladimir Karbusick — Praga 1954.

6) Această stare de lucruri nu poate fi explicată numai prin spiritul conservator al unor sate și al unor indivizi. Ea are și o serie de motivări artistice. Purtătorii și prețuitorii cîntecelor țărănești tradiționale obiectează adesea, și pe drept cuvînt, că creațiile noi nu ajung la nivelul vechilor cîntece tradiționale. De aceea se îndepărtează de crearea și răspîndirea lor.

7) Reprezentantă tipică e Anezka Gorlova de care am mai amintit, colectivistă din Borsic, Slovacia Moravă. Se trage dintr-o familie săracă cu nouă copii. Copilăria și o mare parte a vieții sale, a trăit-o în satul natal sărac. Azi e una din fruntașele gospodăriei colective. Printr-un con-

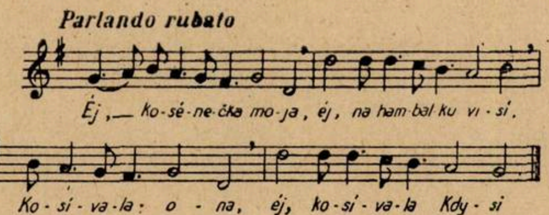
și creatori amatori din generația mai tînără, membri ai echipelor de amatori, care purced la crearea de cîntece populare noi în mod cu totul conștient avînd și oarecare pregătire artistică, căci cea mai mare parte din ei au făcut anumite cursuri de pregătire și un studiu mai sistematic al cîntecelor populare tradiționale realizat pe teren sau asupra colecțiilor clasice [8].

Am prezentat pe scurt situația istorică și socială, făcînd și o privire generală a stării actuale a creației populare, ca să putem înțelege și prețui mai bine cîntecele populare noi, așa cum se conturează ele deocamdată. De abia acum putem trece la problema principală pe care ne-am pus-o la începutul studiului, lămurirea părții muzicale a cîntecelor populare noi, anume: cum apar aceste cîntece și mai cu seamă cum sînt melodiile cîntecelor populare noi?

Dacă cercetăm cîntecele populare noi constatăm de la început faptul interesant că apariția fiecărui cîntec nou e condiționată de apariția unui text nou. Nu cunoaștem nici un exemplu în care pentru un text vechi să fi apărut o melodie cu totul nouă. Lucrul acesta e de la sine înțeles. Dacă încercăm să creăm un cîntec nou, deci și un cîntec popular nou, textul este mijlocul cel mai concret prin care compozitorul poate să-și exprime gîndurile noi, actuale. Noul text dă apoi imbold creării noii melodii corespunzătoare. [9] Dar dacă în crearea cîntecelor populare noi, constatăm o oarecare întîietate a poeziei, aceasta desigur nu însemnează că rolul creator al muzicii ar fi mai mic sau mai neînsemnat. Dimpotrivă. Putem spune că în cele mai multe cazuri [10] o dată cu noile texte, apar și melodii noi. Din 50 de cîntece ale Anezkei Gorlova, 43 au melodii noi [11] iar din 88 de cîntece din volumul „Ei, tu, cîntec, cîntecel" 79 au melodii noi. Acest rezultat e destul de îmbucurător, dat fiind că în folclorul ceh unei melodii îi revin cam 3 texte. In Moravia și Silezia situatia e mai îmbucurătoare, căci aici unei melodii îi revine în medie un text [12]. Dacă pornim la aprecierea cîntecelor populare noi de la acest raport statistic, atunci putem spune că situația creației muzicale populare noi e favorabilă. Putem afirma că pentru fiecare text nou a fost creată o melodie nouă. [13]

Aceasta este însă numai imaginea exterioară, statistică, a creației muzicale populare noi. Dacă însă vrem să ajungem la concluzii care nu se limitează numai la acest aspect exterior al creației populare, atunci trebuie să ne punem întrebarea cum sînt melodiile cîntecelor noi?

Imaginea pe care ne-o prezintă materialul adunat e destul de bogată și variată. Prima grupă importantă a melodiilor cîntecelor populare noi o formează melodiile populare tradiționale autentice pe care creatorii de texte noi le-au folosit ca haină muzicală pentru cîntecele lor. La prima privire s-ar părea că nici n-ar trebui să vorbim despre aceste cîntece în legătură cu melodiile cîntecelor populare noi. Totuși cred că nici aceste cîntece nu pot fi excluse cînd cercetăm creația populară nouă. Mai întîi pentru că prin această metodă a adaptărilor, au apărut și în trecut numeroase cîntece populare, dintre care multe reprezintă pentru noi culmi ale creației muzicale populare [14]. Din punct de vedere istoric și folcloristic, acest mod de creație este perfect valabil. Pe lîngă aceasta, ne mai îndeamnă să încadrăm cîntecele populare pe vechi melodii tradiționale în problematica creației populare noi și motive estetice propriu-zise care își au rostul aici. Creatorul cîntecului popular nou n-a procedat întotdeauna fără a se gîndi atunci cînd a ales pentru cîntecul lui o melodie populară tradițională, ci adesea a adaptat textul său nou în spiritul melodiei preluate, astfel încît cîntecul nou să formeze un întreg artistic desăvîrșit care să nu-și piardă specificul său de gen. Acest fapt arată atitudinea într-adevăr creatoare față de tradiție, atitudine ce merită subliniată. Avem cîteva cîntece izbutite de acest fel. Cîntecul „Ei coasa, cosișoara mea" de Anezka Gorlova:


Parlando rubato
Ej, — ko-sé-ne-čka mo-ja, éj, na ham-bal-ku vi-sí.
Ko-sí-va-la: o-na, éj, ko-sí-va-la Kdy-si

Ei cosișoara mea
Ei, stă atîrnată în cui,
A cosit ea,
A cosit cîndva —
A cosit și ziua
Și dimineața pe rouă
Dar pe cîmpurile noastre

---

curs de împrejurări a devenit pioniera noii creații de cîntece populare (din 1956). Prin creația sa a dat pildă și la mulți alții. Creează mai cu seamă texte dar face și melodii, cu toate că nu știe note.

[8] Aici putem aminti de Franz Mrlen din Malenovice-Valassko reg. Gottwaldov. Moravia, care compune cu succes noi cîntece populare. E membru al echipei de cîntece și dansuri populare, cîntă minunat la țambal, studiază și culege cîntecele și dansurile populare pe teren și în colecțiile clasice.

[9] Problema creării de texte noi e deosebit de interesantă dar noi nu ne ocupăm de ea, mulțumindu-ne doar să constatăm că poeții noștri amatori încearcă să exprime un conținut nou prin subiecte din viața anumitor gospodării colective, din lupta pentru pace, din viața ostășească etc. legînd forma creațiilor lor de principiile poeticei populare, ceea ce apropie poeziile lor de cîntecele populare tradiționale.

[10] Ne referim la amîndouă culegerile: culegerea A. Gorlova, are 56 texte și melodii și culegerea „Ei, tu, cîntec, cîntecel" 88 texte și melodii.

[11] In 7 cazuri o melodie și într-un caz chiar două melodii.

[12] Mai exact, situatia — judecînd după colecțiile clasice, K. J. Erbena, Prostonarodnic pisne a rikadla, Praha 1864 — Cîntece si zicători populare — Franz Susil Moravske narodni pisne, Brno 1860 — Cîntece populare morave — este următoarea: la Erben pentru 2583 texte avem 811 melodii, la Susil pentru 2256 texte 2091 melodii. Ne dăm seama de relativitatea acestui calcul. Totuși raportul cifric dintre cîntece și melodii e atît de convingător încît poate fi luat ca bază de discuție.

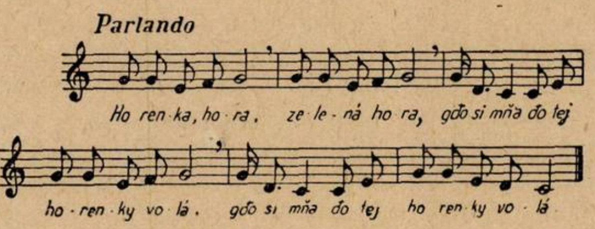
[13] Compozitorii sînt în cea mai mare parte amatori. Numai pentru 6 cîntece melodiile au fost compuse de compozitori profesioniști.

[14] Acest lucru e valabil mai cu seamă pentru acele cîntece populare ce au apărut foarte des pe melodiile instrumentale existente.

Acum lucrează maşinile.
Nu plînge, draga mea, nu plînge
Că n-ai să mai coseşti
Vei avea şi tu timp
Ca să te bucuri.
Ne vom duce la deal
Pînă să apună soarele.
Şi lanurile noastre
Nici nu le vom mai cunoaşte.
Nu vom mai găsi, draga mea
Brazdă lingă brazdă
Şi acolo unde au fost şanţuri
Vor fi tarlale întinse.
Nu te teme draga mea,
Nu mai sînt sărac
De acum voi fi şi eu ţăran,
In rînd cu toţii, egal

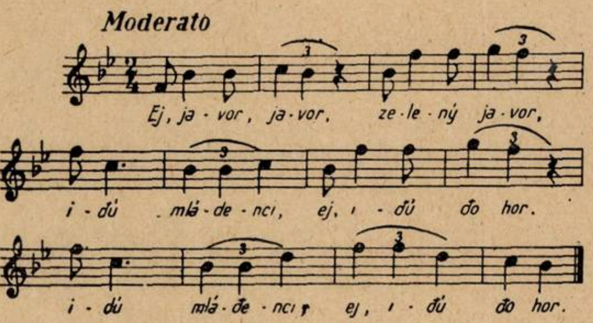
păstrează cu mult simţ artistic caracterele „cîntecului lung de luncă“. Autoarea a creat pe o melodie populară tradiţională, un text nou, astfel încît acest cîntec poate fi socotit ca o îmbogăţire artistică şi o dezvoltare a tradiţiei noastre populare, chiar dacă vechea melodie a fost preluată întocmai.

Nu mai puţin interesante socotim acele cîntece populare noi în care compozitorul nu a preluat numai melodia originală ci totodată a şi schimbat-o. Aici contribuţia creatoare a autorului e mai importantă căci nu e vorba numai de preluarea şi adaptarea unor valori existente ci de o transformare a lor. Este în fond o continuare a procesului variantelor, care a acţionat de secole, în dezvoltarea folclorului sătesc. Ne putem pune încă de acum întrebarea dacă această cale va aduce creaţiei folclorice noi foloase durabile sau dacă nu cumva are doar o importanţă trecătoare. Aceasta pentru că de cele mai multe ori variantele nou create nu ajung la nivelul originalelor. Sînt mai sărace în idei şi în realizarea artistică şi deci şi din punct de vedere folcloric mai puţin valoroase. Iată cum a schimbat Anezka Gorlova melodia vechiului cîntec ritual „Ei hora, hora“ — Ei munte, munte


Partando
Ho ren-ka, ho-ra, ze-le-ná ho-ra, gdo si mňa do tej
ho-ren-ky vo-lá. gdo si mňa do tej ho-ren-ky vo-lá

Munte, muntişor, munte verde
Unde m-ai chemat
La acest munte

în spiritul unui cîntec de dans de stil nou:


Moderato
Ej, ja-vor, ja-vor, ze-le-ný ja-vor,
i-dú mlá-de-nci, ej, i-dú do hor.
i-dú mlá-de-nci, ej, i-dú do hor.

Ei, tu, plop, plop, plop verde
Vin tineri, vin la munte

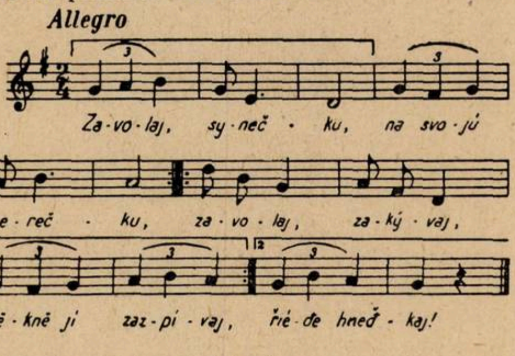
care este unul din cîntecele puţin reuşite de acest gen. Chiar printr-o simplă comparaţie ne putem da seama care din melodii e mai valoroasă. Să nu ne mirăm. Nu-i atît de uşor să înlocuieşti un cîntec desăvîrşit, şlefuit de veacuri, cu o variantă nouă care să fie mai viabilă, mai desăvîrşită.

De aceea trebuie să înţelegem că majoritatea compozitorilor amatori se străduiesc să creeze melodii noi, originale.

Aceste melodii noi originale formează o altă parte esenţială a cîntecelor populare contemporane.

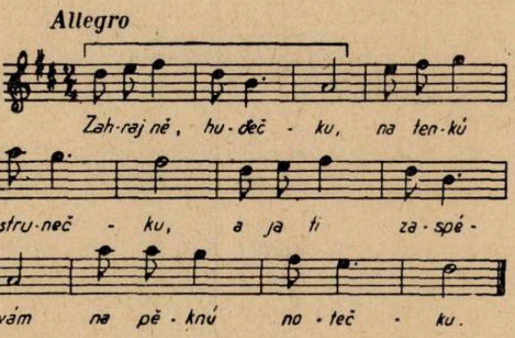
Dar nici aceste cîntece nu sînt şi nu pot fi cu totul independente de folclorul tradiţional ţărănesc. Dimpotrivă, legătura acestor cîntece cu tradiţia e evidentă. Aceasta se observă mai cu seamă acolo unde melodia nouă aminteşte de motivele unei melodii tradiţionale cunoscute. Cum trebuie apreciate aceste cîntece? Poporul, prin compozitorii lui, n-a trebuit niciodată să se preocupe de faptul că foloseşte în cîntecele sale elemente cunoscute şi răspîndite. După cum am mai văzut, el foloseşte chiar melodii întregi. De aceea poporul nu s-a reţinut să creeze din motivele melodice împrumutate din două sau chiar mai multe cîntece, un cîntec nou, sau chiar să folosească într-un cîntec un motiv unic dintr-un alt cîntec. E vorba de fapt de un adevărat circuit al valorilor care nu-i de loc întîmplător ci îşi are ordinea lui directă, succesiunea logică, şi care în realitate confirmă constatarea cunoscută că în ultima instanţă creatorul cîntecelor populare e colectivul, care nu se simte încătuşat de problema inviolabilităţii drepturilor de autor. Ceva asemănător găsim şi la unele din cîntecele populare noi. Compozitorii noştri populari folosesc foarte des motivele cîntecelor populare. Acestea apar în noile cîntece, fie ca citări propriu-zise, fie cu oarecari modificări. Atenţie merită îndeosebi acelea în care motivul apare schimbat cu desăvîrşire. Forţa de convingere a acestor cîntece e mult mai mare decît a acelora care citează motivul mai vechi fără nici o prelucrare artistică. Acest lucru se vede foarte bine în următoarele două exemple.

In cîntecul popular al lui M. Slovak „Vzorny vojak“ („Soldatul model“) / Bystrice pod Hostynem, Olomouc, Moravia / nu-i greu să recunoaştem în primele trei măsuri


Allegro
Za-vo-laj, sy-neč-ku, na svo-jú
ce-reč-ku, za-vo-laj, za-ký-vaj,
pě-kně ji zaz-pí-vaj, ňé-de hneď-kaj!

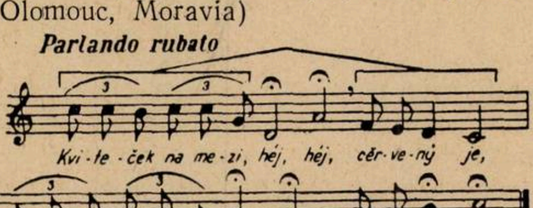
Cheamă soldate, pe fata ta
Cheam-o, fă-i semn
Cîntă-i frumos şi va veni îndată.

un motiv foarte răspîndit şi cîntat din cîntecul de jos din Slovacia Moravă „Zahrej ne hudecku“ („Cîntă-mi lăutare“)


Allegro
Zah-raj ně, hu-deč-ku, na ten-kú
stru-neč-ku, a ja ti za-spé-
vám na pě-knú no-teč-ku.

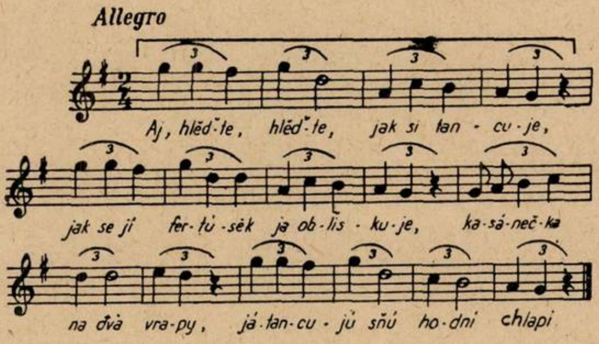
„Cîntă-mi lăutare pe coarda cea subţire
Eu am să-ţi cînt un cîntec frumos“.

Un alt cîntec popular nou „Cerveny kvitecek“ („Floricică roşie“) de Mil. Vymyslicke (Prerov, reg. Olomouc, Moravia)


Parlando rubato
Kvi-te-ček na me-zi, héj, héj, čěr-ve-ný je,
dro-bun-ký, pě-kňu-čký, héj, héj, vo-ňa-vý je!

Floricica de pe răzor e roşie
E mică, frumuşică şi mirositoare
Dar n-a mai crescut acolo
Nu mai e
Răzorul a fost arat
Fericirea mea.
Acolo creşte acum grîu
Grîu înalt,
Şi pîine albă
Va fi din recolta lui,
Vino fiule spre seară la noi
Am să-ţi dau în schimb o floare roşie.

Găsim de asemenea contururile melodice şi ritmice clare ale unui cîntec popular de dans, schimbat însă în stilul unui cîntec liric prelung.


Allegro
Aj, hlěď-te, hlěď-te, jak si tan-cu-je,
jak se jí fer-tú-šek ja ob-lis-ku-je, ka-sá-neč-ka
na dvá vra-py, já tan-cu-jú s ňú ho-dni chlapi

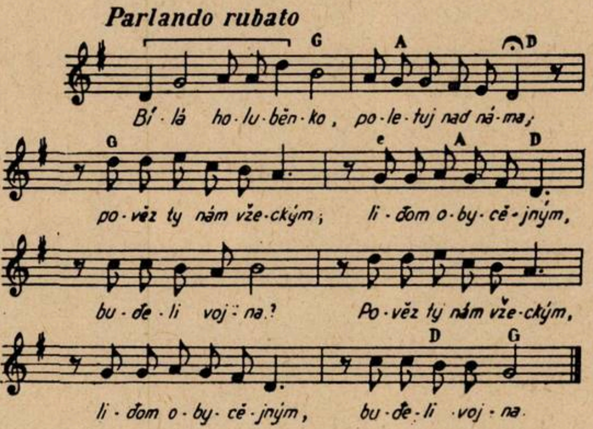
Priviţi, priviţi cum dansează
Cum îi flutură şorţul
Cojocel cu două clinuri
Eu joc cu mulţi băieţi.

Cu toate că din punct de vedere melodic şi ritmic apropierea e evidentă, prin intonaţie şi prin interpretare avem de-a face cu două cîntece deosebite ca gen, ca formă şi chiar ca melodie. Nu se poate deci spune despre cîntecul „Floricică roşie“ că el preia mecanic şi pasiv elementele cîntecului popular tradiţional, cum am observat la exemplul anterior („Soldatul model“) unde în afară de motivele preluate aidoma din primele trei măsuri, nu găsim nici o altă idee expresivă.

Acest fapt ne arată că chiar atunci cînd există o libertate de a folosi elementele populare tradiţionale, compozitorul amator ajunge la rezultate creatoare, dacă a dezvoltat mai departe şi a îmbogăţit valorile intonaţionale ale cîntecului popular tradiţional sătesc. Deci, pe această linie şi noua creaţie populară trebuie să aducă valori noi, altfel şi-ar pierde justificarea artistică.

Faptul că noii creaţii populare i se poate cere şi independenţă artistică şi că această cerinţă e justificată şi realizabilă, ni-l dovedesc cîntecele populare noi, originale. In ele apare în modul cel mai pregnant geniul creator popular contemporan. Spre aceste cîntece se îndreaptă înainte de toate speranţele noastre şi credinţa fermă că creaţia noastră muzicală populară, care azi ia forme cu totul noi, învie şi va continua să înflorească sub forma cîntecelor noi. Rezultatele de pînă acum sînt promiţătoare. Cele mai bune cîntece populare noi au formă simplă dar desăvîrşită din punct de vedere artistic, nu îşi pierd caracterul popular şi au şi unele caractere specifice folclorului sătesc, astfel încît pe drept cuvînt, putem vedea în ele unul din elementele de bază ale culturii noastre populare contemporane.

Cîntecul liric „Bila holubenko“ („Porumbiță albă“) de Franz Mrlika din Malenovic, reg. Gottwaldov, Moravia :

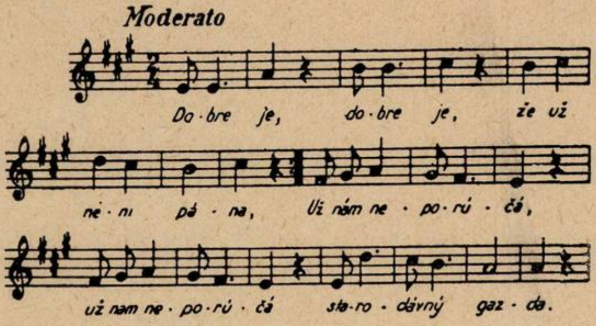

Parlando rubato
G
A
D
Bí · lá ho · lu · běn · ko, po · le · tuj nad ná · ma;
G
e
A
D
po · věz ty nám vše · ckým; li · dom o · by · cě · jným,
bu · de · li voj · na ?
Po · věz ty nám vše · ckým,
D
G
li · dom o · by · cě · jným, bu · de · li voj · na.

Porumbiță albă, zboară pe deasupra noastră
Spune tuturor, tuturor oamenilor de rînd,
Dacă va fi război!
Am zburat în jurul lumii întregi
Oamenii nu vor război, nu vor să ucidă.
Zboară tu păsărică sub cerul nesfîrşit
In curînd vom cînta şi vom dansa
Pe întreg pămîntul.

este printre cele mai izbutite 15).

Nu numai prin forma sa, plină de idei expresive şi pregnante ci şi prin numeroasele elemente melodice şi armonice care sînt ancorate ferm în tradiția noastră populară : mersul ascendent al celor două cvarte din primele două măsuri : re^1 - sol^1 ; la^1 - la^2 caracteristic cîntecelor populare care provin de la munte 16), finalele caracteristice ale primelor două rînduri melodice sol (mi) - la - re şi finala ultimului rînd melodic re sexta (si) - la, care se găsesc în cele mai tipice cîntece populare din Moravia.

Deşi poate din punct de vedere muzical mai puțin interesant, totuşi e nou şi „verbunkul“ 17), „Dobre je“ („Bine e“) scris pe textul Anezkei Gorlova de către O. Horky de la ansamblul de cîntece şi dansuri Hradistan (Uherske Hradiste, reg. Gottwaldov, Moravia).


Moderato
Do · bre je, do · bre je, že už
ne · ni pá · na, Už nám ne · po · rú · čá,
už nám ne · po · rú · čá sta · ro · dávný gaz · da.

Bine e, bine e, la noi nu mai sînt domni
Nu ne mai porunceşte
Nu ne mai porunceşte
Stăpînul de altă dată.
Nu ne mai porunceşte
Fetele nu ni le mai batjocoreşte
Nimeni nu se mai tîrăşte
Pe pămînt, în fața lui.
Sîntem toți ca unul
Sîntem aceeaşi familie
In curînd va fi cu noi întreg satul
Niciodată încă n-au fost
In pieptul nostru atîtea bucurii
Cîntă vesel orchestra,
Ne va fi şi mai bine.

Melodia acestui cîntec este din punct de vedere al formei şi ritmului o melodie tipică de verbunk. Ideea principală e pregnantă şi convingătoare. Acest cîntec simplu de o mare vitalitate, împreună cu cîntecul „Porumbița albă“ se află printre creațiile populare cele mai căutate şi mai iubite ce au apărut la noi, după 1945.

Am prezentat în trăsături generale problematica noilor cîntece populare. Sper că am izbutit să arăt că noile cîntece populare sînt un element viu şi esențial al culturii populare contemporane.

Compozitorii noştri amatori împreună cu poeții noştri amatori au creat şi continuă să creeze cîntece care sînt strîns legate de transformarea satului nostru şi de tradiția folcloristică sătească. Textele acestor cîntece noi redau prin conținutul lor realist, noile condiții de muncă şi viață nouă a omului nostru de la țară, iar melodiile înfățişează artistic această lume nouă, în forme expresive şi acestea sînt rezultate care ne promit o nouă dezvoltare şi înflorire a creației populare.

---

15) Cîntecul a fost premiat la Festivalul Mondial al Tineretului de la Bucureşti, 1953.

16) Apare adesea în cîntecele din Valahia Moravă, de aceea o numim cvartă valahă.

17) Dans popular bărbătesc răspîndit în sudul Moraviei (Slovacia Moravă). Apropiat de dansul maghiar cu acelaşi nume şi de ceardaşul maghiar.

Theodor Grigoriu: „Şase tablouri de epocă"

— Variaţiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann —

de MIHAI RĂDULESCU

Două primejdii pîndesc pe tinerii artişti creatori. Una este aceea a suficienţei, care-i face să se avînte în proiecte măreţe fără a fi încă în stăpînirea mijloacelor necesare. Cealaltă, a neîncrederii în sine, paralizează elanurile, duce la stare pe loc şi la pierdere în minuţiozitate. In cariera sa de pînă acum, tînărul muzician Theodor Grigoriu a ştiut să se ţină departe de amîndouă excesele evoluînd treptat către maturizare, pe linia unei creşteri continue în care lărgirea orizontului de idei merge mînă în mînă cu perfecţionarea meşteşugului.

Faptul a devenit clar încă dintr-o etapă anterioară a compozitorului, reprezentată prin Suita pentru cvartet *„Pe Argeş în sus"* (1953). Această compoziţie este remarcabilă înainte de toate printr-o întrepătrundere firească între elementele de conţinut şi de formă, avînd ca rezultantă un stil bine conturat. Pe de o parte, ea este muzică programatică, evocatoare de imagini concrete, pe de alta, ea este realizată cu o scriitură proprie întru totul celei de cvartet de coarde. Este aci o fuziune reală, nu o încercare de a da unei forme o titulatură de circumstanţă, sau de a strînge o desfăşurare programatică într-un corset ce nu i se potriveşte: o creştere organică a conţinutului şi formei, pornite din acelaşi îndemn lăuntric.

Observaţia de mai sus capătă cu atît mai mare greutate prin confirmarea pe care i-o aduce ultima lucrare importantă a lui Theodor Grigoriu: *„Şase tablouri de epocă"* — Variaţiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann. Ea reprezintă pentru tînărul muzician o etapă nouă — aceea a compoziţiei orchestrale ample, de mari proporţii. In modul cum a rezolvat această problemă îl recunoaştem, într-un stadiu evoluat, pe autorul suitei „Pe Argeş în sus". El a ales forma „Variaţiilor pentru orchestră" care poate apărea ca o treaptă pregătitoare pentru simfonismul propriu-zis. Această formă prilejuia compozitorului nu numai confruntarea cu aparatura impozantă a orchestrei, dar şi cu problemele dezvoltării, ale construcţiei vaste pornite de la un nucleu mic, şi cu cele ale unei mari diversităţi de expresie, în opoziţie cu desfăşurarea oarecum uniformă (sub raportul atmosferei) a cvartetului.

Iată tot atîtea probleme de măiestrie, de formă. Ele nu au constituit însă impulsul principal pentru variaţiuni, ci s-au întîlnit la un moment dat cu ceea ce compozitorul avea de spus, cu o anumită lume de imagini şi sentimente. Această lume era aceea a lui Anton Pann şi a timpului său iar astfel variaţiile au luat fiinţă sub înfăţişarea a „Şase tablouri de epocă" axate în jurul figurii vechiului nostru bard.

Iar după cum imaginea plaiurilor de baladă ale Argeşului îl dusese pe compozitor la o valorificare personală a formei cvartetului, viziunea lumii lui Anton Pann i-a prilejuit o formă originală şi autentică de variaţii.

Am spus mai sus că evocarea acestei lumi avea pentru compozitor un rost mai adînc decît acela al unui „subiect adecvat". Ea i-a prilejuit înnodarea unui fir de tradiţie, preţios şi rar în cultura noastră, dezvoltată în condiţii istorice vitrege şi prin salturi inegale. Theodor Grigoriu a înţeles să clădească pe un material muzical al trecutului, ducîndu-i mai departe virtualităţile, şi în acelaşi timp să aducă un omagiu poetului-compozitor de acum mai bine de un veac — personalitate originală şi reprezentativă — prea puţin cunoscut la noi mai ales ca muzician.

O dată cu făptura lui Anton Pann, compozitorul a evocat o lume întreagă — aceea a Bucureştilor din primele decenii ale veacului trecut. Epoca de atunci era una de răscruce istorică: asuprirea otomană dăinuia, dar în adînc se plămădea o soartă nouă a poporului, după cum se plămădea şi acea cultură laică al cărei exponent a fost Anton Pann, printre cei dintîi. Se amestecau pe meleagurile noastre apele vremurilor, după cum se amestecau şi cele ale noroadelor şi ale „stărilor" de toată mîna: romîni, bulgari, greci şi turci, boieri, tîrgoveţi, călugări, ţărani, ţigani robi... o lume pestriţă, contradictorie şi pasionantă, căreia i-au pierit astăzi aproape cu totul şi urmele materiale — case, uliţi, grădini. Iubitor al vestigiilor istoriei, bucuros cînd le mai poate desluşi în oraşul care a crescut atît de vertiginos, Theodor Grigoriu a căutat să dea o expresie muzicală acestei imagini a trecutului ce trăieşte în inimile noastre mai mult prin puterea evocatoare a plăsmuirilor artistice: prin „Ciocoii vechi şi noi" ai lui Filimon, prin „Scrisorile" lui Ion Ghica, prin „Craii de Curtea

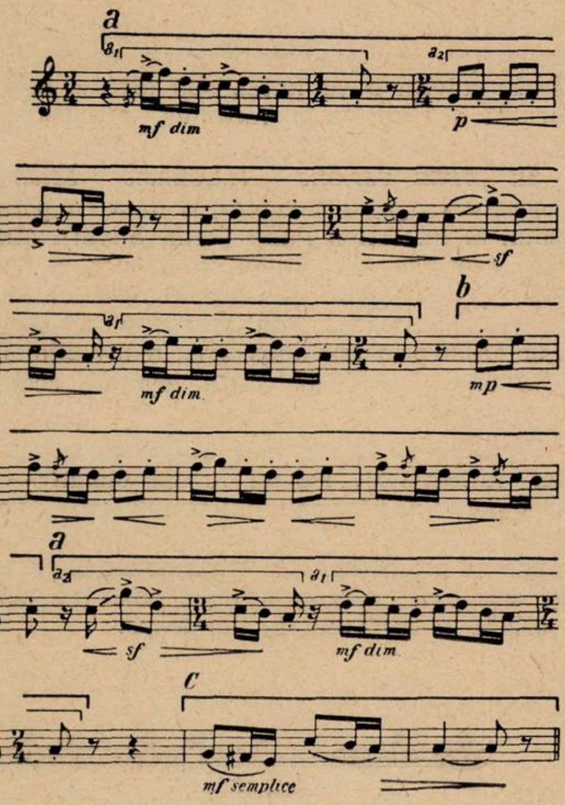
Veche" ai lui Matei Caragiale sau printr-unele pînze ale lui Luchian.

Anton Pann l-a dus însă pe compozitor şi mai departe, într-o lume vecină nouă, de care ne leagă multe fire şi fără de care nici momentul istoric de atunci nu poate fi înţeles: acea a Balcanilor. Lume stranie şi atrăgătoare, în care mai dăinuieşte amintirea vechilor traci — păstori şi, potrivit legendei lui Orfeu, poeţi. Lume de oameni aspri, dîrji, ca şi dealurile stîncoase şi aride — dar în stare şi de gingăşie şi candoare; bătută de toate grozăviile invaziei dar şi apropiată de porţile Orientului. Acestea sînt componentele viziunii poetice de la care a pornit Theodor Grigoriu. Ordinea în care ele s-au orînduit este ingenioasă şi firească în acelaşi timp, determinînd şi caracterul variaţiei, structura lor formală. Ea ascultă nu numai de legea contrastelor şi de înşiruirea strict cronologică, ci şi de o amplificare treptată a orizontului, oricît de variate ar fi mijloacele muzicale cu care se exprimă. De la peisajul natal al lui Anton Pann (Variaţia I-a: „Colinele Slivnei"), prin intermediul bejeniei (Variaţia a II-a: „Spaima otomană"), trecem la evocarea lui Pann în Bucureşti (Variaţia a III-a: „In umbra bisericii Olari"), apoi la o caracterizare a propriei lui personalităţi (Variaţia a IV-a: „Finul Pepelei"), pentru ca apoi să ni se înfăţişeze imaginea vieţii bucureştene răsfrîntă în Anton Pann muzicianul (Variaţia a V-a: „Cîntec de lume") şi în sfîrşit un tablou al acestei vieţi în toată complexitatea ei (Final: „Vavilonie bucureşteană").

*

Tema Variaţiunilor are la bază un „Cîntec de dor" de Anton Pann: „Nu mai poci de ostenit"... din culegerea intitulată „Spitalul amorului". Compozitorul a păstrat intactă expresia specifică a acestei melodii reprezentative nu numai pentru muzica, dar pentru însăşi figura lui Anton Pann: este în ea un amestec de sprinteneală şi duioşie, de langoare orientală şi vervă şugubeaţă, un patos care se converteşte repede în voie bună şi înţelepciune surîzătoare. Theodor Grigoriu a dat cîntecului de dor un aspect mai simplificat, mai concis şi redus la esenţial — potrivit cerinţelor genului, tema unor variaţii trebuind să fie cît mai clară, pregnantă şi lesne de reţinut. De aceea el a renunţat la „melismatica" excesivă, caracteristică muzicii lui Anton Pann, din care nu a păstrat decît puţine elemente: unele apogiaturi sau un glissando foarte specific. In schimb însă, compozitorul a respectat întocmai o anumită structură a melodiei în ce priveşte desfăşurarea, articularea elementelor ei, care îi dă un aspect original neaşteptat pentru o ureche obişnuită numai cu muzica apuseană. Să urmărim mai îndeaproape alcătuirea temei:

1



Această temă (scrisă în modul de *la,* eolic sau minor natural) este tripartită. Partea mediană (b) este de fapt o continuare a celei precedente, aducînd mai mult o schimbare de atmosferă, dar fiind clădită pe aceleaşi elemente ritmico-melodice. Apoi *a*-ul (care la rîndul lui se subdivide în trei: a^1 — a^2 — a^1) revine într-o formă trunchiată — cu un fragment din a^2 urmat de a^1. Astfel materialul motivic se reduce la două formule esenţiale: a^1 şi a^2.

Cele două motive sînt bine conturate şi foarte distincte: cel dintîi — o formulă sinuoasă, fluidă şi descendentă, de şaisprezecimi, cu caracter mai mult melancolic, resemnat; cel de al doilea: — un şir ascendent de optimi răspicate, ţanţoşe, sprinţare, prelungite cu acel glissando caracteristic ca un chiot. Remarcabilă este funţiunea pe care o îndeplineşte în desfăşurarea temei motivul a^1: el apare, la prima vedere, ca un fel de introducere, de anacruză la tema ce pare să înceapă abia în tactul al treilea. S-ar zice că este numai o ornamentaţie, o înflorire a ei. In realitate însă această formulă va reveni mereu, va circula prin întreaga temă constituind elementul ei predominant şi aducînd la sfîrşit un comentariu, o judecată înţeleaptă a lucrurilor, pe cînd la început părea doar un fel de suspin prelungit 1)). Acest mod de construcţie melodică, prin utilizarea unei formule al cărei rol esenţial se dezvăluie abia treptat şi care pare la început o

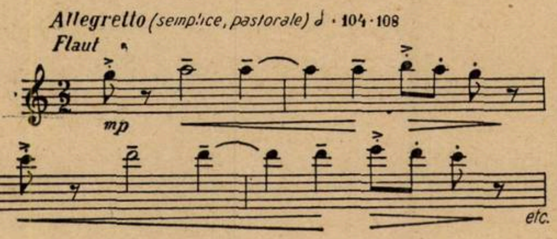
---

1) De aceea ea va constitui şi materialul principal al variaţiilor.

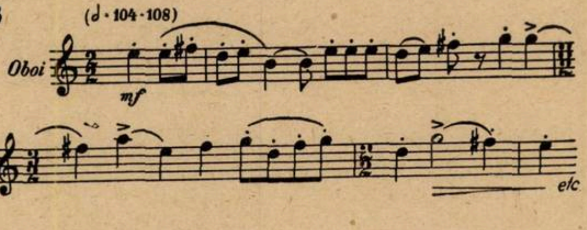
simplă melismă, este caracteristic muzicii orientale și cu totul deosebit de carura melodică de tip clasic, apusean. Ea se regăsește frecvent în cîntecele lui Anton Pann. O scurtă coda (c) încheie tema printr-o cadență plagală: autorul o va folosi, sub diverse aspecte, pentru a sfîrși toate variațiile sale (în afară de a 5-a).

In *prima variație* (*„Colinele Slivnei"*), Theodor Grigoriu a evocat, o dată cu peisajul natal al lui Anton Pann (satul Slivin), atmosfera specifică a ținutului Balcanilor, a așezărilor și oamenilor săi. Amestecul de ariditate și de farmec idilic, de poezie și de asprime este redat prin înmănuncherea mai multor imagini reprezentînd tot atîtea fețe ale aceleiași realități.

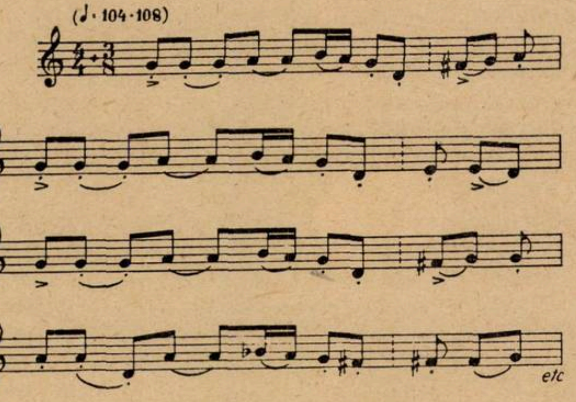
Variația se desfășoară într-un tempo curgător (allegretto). Pe un fundal diafan — un „leggiero" pe elemente din motivul a₁ — flauții și oboii intonează o melodie simplă, frustă, plină de prospețime. Cu toate notele ei prelungi și sincopate, vom recunoaște ușor într-însa o variație a motivului a₂ din temă:

2


Oboii atacă, în dialog, o nouă idee (B), derivată din motivul inițial al temei (a₁), cu un caracter mai accentuat pastoral și în același timp mai frămîntat, evocînd mai îndeaproape omul și peisajul Balcanilor; ea este însoțită de cîntul altor instrumente (clarinet, fagot, corzi), cu structuri ritmice diverse[2]), ce sugerează imaginea unui ansamblu de instrumente populare, cîntînd liber, cvasi improvizat:

3


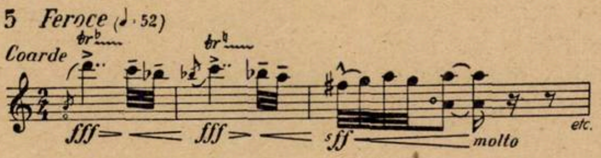
Momentul acesta apare ca o pregătire pentru intermediul central al variației (C). Aci sîntem în miezul acelei lumi balcanice atît de colorate și caracteristice. Tema de joc viu dar apăsat în același timp, atacată energic de viori și viole este o transformare aprigă, dîrză, a motivului a₂: Ritmul specific bulgar 4/4 plus 3/8 produce un efect și mai deosebit prin faptul că alte instrumente suprapun temei figurații eterofonice[3]):

4


Apoi jocul precedent revine, spre a conduce de data aceasta către o reluare a momentului *B*, urmat la rîndul său de *A* într-o sonoritate mai amplă și cu totul diferită de cea de la început. Forma acestei variații este așa-numita punte sau oglindă (A, B, C, B, A,). Revenirea momentului A se situează pe o linie ascendentă aducînd peste atmosfera idilică a începutului o culminație patetică, o presimțire efemeră dar sumbră, ce se va împlini în variația următoare.

Intr-adevăr, nu trebuie să uităm că aceste coline aspre de la poalele Balcanilor ne duc înapoi în timp pe la anii 1800, anii copilăriei și tinereții lui Anton Pann. Lumea Balcanilor trăia pe atunci încă sub teroarea Semilunei; din pricina aceasta a pribegit și familia lui Pann de ceastălaltă parte a Dunării. Cu totul firească apare astfel ideea lui Theodor Grigoriu de a evoca în Variația a II-a *„Spaima otomană"*. După cum este de așteptat, avem de-a face cu un tablou de o mare forță dramatică, aducînd un contrast puternic față de cel precedent.

„Spaima otomană" („feroce") se declanșează brusc și violent ca șocul unei calamități. O introducere atacată de orchestră în ansamblul ei și în plină forță reprezintă punctul maxim de intensitate. Ea este construită pe o formulă derivată din motivul a₁, dar fundamental transformat, căpătînd o expresie demonică, obsedantă:

5


Variația propriu-zisă se desfășoară pe o linie de intensitate descendentă: după lovitura copleșitoare, ea pare să înfățișeze o mișcare de recul, un lung exod, întovărășit de fantomele

---

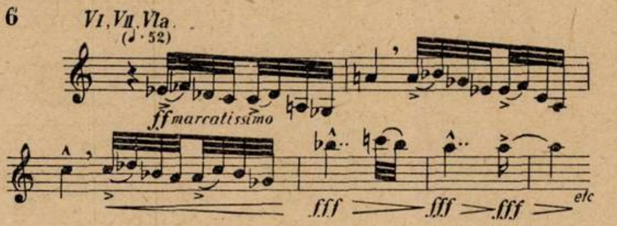
2) Așa-numita poliritmie.

3) Inflorire a liniei melodice principale care are darul de a amplifica armonicele ei.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

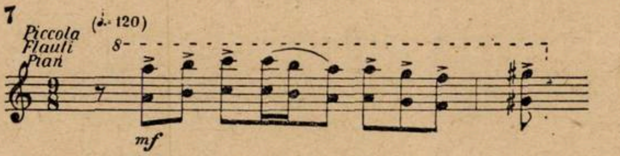
spaimei sub toate înfăţişările ei. Intîi îşi face apariţia un motiv impetuos, derivat tot din a_1, care creşte mereu, peste o frumoasă mişcare ascendentă a basului :

6



In timp ce acest motiv se prelungeşte în acorduri lungi, răsună imperios la alămuri un alt motiv în optimi scandate răspicat, provenind din celula a_2 ; concomitent se iveşte şi o formulă cromatică, descendentă, în bas, iar mai departe un motiv colţuros, alcătuit de asemenea din elemente tematice. Toate acestea se împletesc contrapunctic, dînd naştere unei ţesături dense de vaiere, suspine, ameninţări. Secţiunea centrală a variaţiei (B), este net deosebită de cea precedentă prin tempo (allegro ben ritmato), prin ritmul de 9/8 şi prin caracterul expresiei. In locul spaimei masive, covîrşitoare de pînă acum, îşi face loc una mai insidioasă, rezultat al unei repetări mecanice, obsesive. Pe un ritm monoton şi necruţător de triole se desprinde întîi un motiv scurt întovărăşit de un acompaniament insinuant şi derivat din b-ul temei :

7

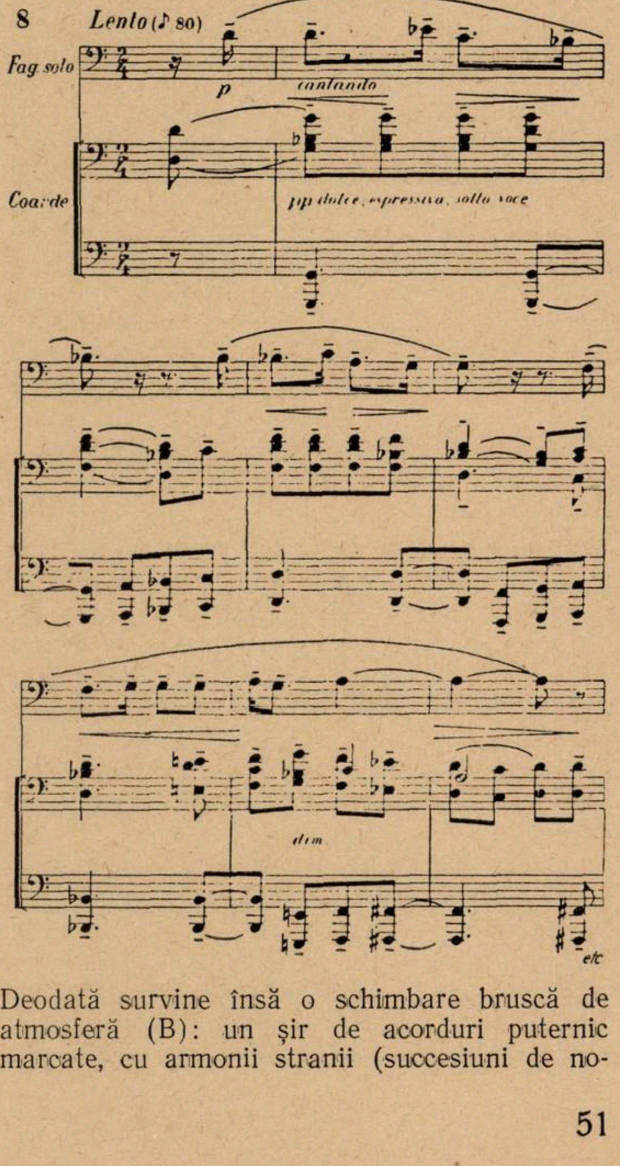


Acest motiv este continuat cu o melodie cîntată de suflătorii de lemn, al cărei contur este specific oriental, învăluitor, amar şi dureros, în acelaşi timp. Sonoritatea scade şi atmosfera pare să se limpezească. Este însă un calm înşelător, căci deodată se dezlănţuie cu şi mai mare putere lovitura de trăsnet de la început. Prima secţiune (A) este reluată cu o desfăşurare asemănătoare, dar pe alte trepte şi cu un efect sporit. Şoptită, încheierea (tot din c-ul temei) ce se prelungeşte cu un sunet uşor de gong, aduce un ultim fior, ca o amintire a spaimei.

E de remarcat că această variaţie, interesantă prin ideea ca şi prin materialul ei muzical şi cu multe reuşite de amănunt, nu este în întregime realizată — suferind de unele lungimi ca şi de unele complicaţii excesive ale ţesăturii orchestrale.

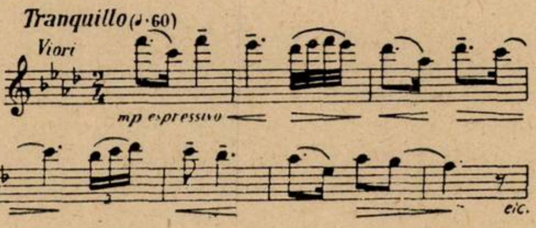
Mai egală şi mai limpezită apare variaţia a treia — *„In umbra bisericii Olari“*, în care vedem una dintre cele mai armonioase realizări ale compozitorului. Iată-l acum pe Anton Pann în Bucureştiul acelor vremi, protopsalt (prim cîntăreţ de strană) la biserica Olari. Theodor Grigoriu a dat aci contur muzical unei imagini plină de farmec a vechiului Bucureşti — cu multele sale biserici albe, răcoroase, liniştite, înconjurate de grădini cu iarbă înaltă şi de un chenar de chilii scunde, ca la mănăstire, cu mormintele care adunau în umbra turlelor pe cei ce le slujiseră cîndva, aşa cum adăposteşte şi azi curtea bisericii Lucaci mormîntul lui Anton Pann. Intreaga variaţie este axată pe alăturarea între imaginea bisericii — cu atmosfera ei poetică, amintitoare de tradiţii şi străvechi simboluri dar nu lipsită de austeritate — şi făptura vie, caldă şi adînc omenească, a lui Anton Pann. De la început, prima parte a variaţiei (A) se desfăşoară pe două planuri. O melodie lirică şi evocatoare, respirînd o mireasmă nostalgică a trecutului, este o transformare deosebit de izbutită a motivului a_1 pe glasul al cincilea bizantin. Rostită de vocea caldă şi vibrantă a fagotului, ea îl întruchipează pe Anton Pann, protopsaltul a cărui cucernicie era vecină bună cu patosul şi melancolia cîntecului de lume. Dedesubtul acestei melodii corzile ţes un fundal care are el însuşi consistenţă tematică şi care cu linia lui mai severă şi plană, sugerează imaginea bisericii :

8



Deodată survine însă o schimbare bruscă de atmosferă (B): un şir de acorduri puternic marcate, cu armonii stranii (succesiuni de none) și cu o sonoritate compactă, redau sunetul clopotelor. De jos, din umbra bisericii, cîntărețul și-a aruncat privirea spre înălțimile turlelor care par să-l copleșească, dar le-a răspuns îndată cu un motiv îndrăzneț, rostit prin glasul trombonului, care pare să le înfrunte. Ecourile clopotelor se pierd în tăcere și urmează intermediul central al variației (C). O melodie de un lirism mai animat, mai expansiv, intonată de viori, este construită de basul motivului b din tema inițială; ea pare să continue reveria poetică a protopsaltului:

9

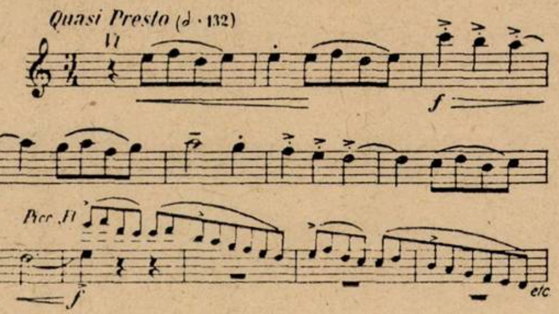


Incă o dată, această visare este curmată de sunetul masiv și tulburător al clopotelor (B). Acum însă, cînd ecoul lor se stinge, răsună din nou muzica pe care am auzit-o la începutul variației, cu cele două linii melodice îngemănate ale fagotului și ale corzilor. Totul este neschimbat, tonalitatea, orchestrația, nuanțele, sugerînd parcă tradiția încremenită a bisericii. După episoadele precedente, această parte sună și mai diafan, mai liniștitor, evocînd o stare de contemplare senină, de adîncă pace lăuntrică: este un moment de mare frumusețe. Incheierea, extrem de simplă, preluînd numai sfîrșitul din coda temei, este ca o adiere care se topește în liniștea văzduhului.

După ce l-am privit pe Anton Pann prin perspectiva ținuturilor lui natale, apoi în pribegie și poposit la București ca protopsalt, este timpul să-l vedem și în ceea ce are firea lui mai propriu: ascuțimea minții, vioiciunea, promptitudinea și subțirimea de gîndire și hazul neobosit, care l-au făcut pe Eminescu să-l denumească: *„Finul Pepelei, cel isteț ca un proverb"*: așa a intitulat și Theodor Grigoriu cea de a IV-a variație, care aduce iarăși un element de mare contrast. Acest scherzo conceput într-un tempo foarte rapid (quasi presto) trebuie să creeze în ansamblul lui o impresie de mare agilitate și ușurință, de fantezie nesecată punctată cu glume, farse și cuvinte de duh, cu întorsături neașteptate și ici-colo cu cîte un accent care lasă să se întrevadă un străfund de duioșie și sensibilitate.

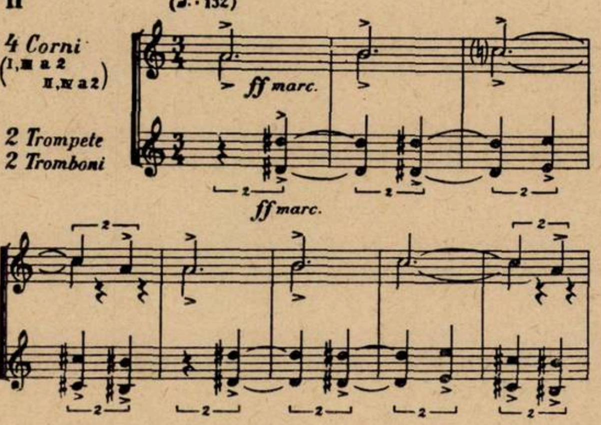
O mică introducere derivată din motivul a_1 pregătește atmosfera. Tema principală este construită pe elemente din a-ul cîntecului de dor. Alternanța ei de optimi legate, șerpuitoare, și de pătrimi staccate redă în chip caracteristic făptura ageră, rînd pe rînd insinuantă și ironică, a finului Pepelei. Tema se prelungește cu un rapid pasaj descendent, ca un hohot de rîs:

10



Partea mediană a scherzo-ului are un caracter cu totul diferit. Un motiv energic, imperios, provenit în mod evident din b-ul temei, este contrapunctat cu un altul derivat din a_1:

11



In curînd prima parte a scherzo-ului se desfășoară din nou, dar mai concis. Deodată, în plin fortissimo, se produce o cădere de nivel sonor pînă la extremul piano: este una din acele bruște schimbări de atitudine ale personajului, care surprind și îl arată dintr-o dată sub altă față. De fapt aci începe trio-ul (piu tranquillo). O frază de o expresie misterioasă, cu inflexiuni orientale, este intonată în șoaptă de fagot și cornul englez. Dat fiind că întrebuințase în scherzo-ul propriu-zis întregul material al temei, compozitorul a împrumutat aci o melodie din alt cîntec al lui Anton Pann, aducînd numai la sîrșitul ei un element din b-ul temei.

Un nou motiv destul de episodic, grațios și pastoral, formează partea mijlocie a trio-ului, după care melodia precedentă se aude din nou, de data aceasta la viori. O dată cu sfîrșitul trio-ului, scherzo-ul propriu-zis revine, dar considerabil prescurtat, pentru a se încheia cu o evocare jucăușă, sprintenă a codei (c), în concordanță cu întreaga lui atmosferă.

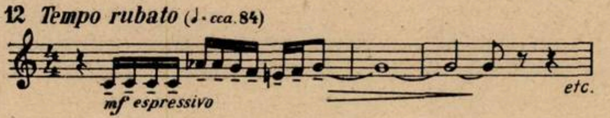
Privită în ansamblu, variația a IV-a ridică probleme asemănătoare cu cele pe care le-am întîlnit în variația a doua: lungimi (mai cu seamă în prima parte a scherzo-ului), acumulare de amănunte, dificultăți excesive de execuție.

Am remarcat mai sus că și în vîltoarea hazlie a scherzo-ului se strecoară uneori momente fugitive de duioșie. Anton Pann nu era numai „istețul“ fin al Pepelei; era și un liric — o inimă fierbinte, un sentimental. Așa apare el în cea de a V-a variație: *„Cîntec de lume“*, în care putem vedea totodată un omagiu adus muzicianului Anton Pann, precum și o evocare a altui București din acele timpuri: după orașul bisericilor, se profilează aci orașul grădinilor și al petrecerilor cu lăutari.

Desfășurarea cîntecului de lume este liberă și vădește o sumă de procedee caracteristice muzicii noastre lăutărești. Este vorba de un rubato constînd în alternarea unor perioade legate între ele prin cadențele specifice ale țambalului (figurînd elemente tematice) și prin reamintirea deslușită a motivului a₁ ce se aude calm, răsfirat, la celestă și mai tîrziu la corn. Orchestrația este discretă și menținută în limite moderate de sonoritate.

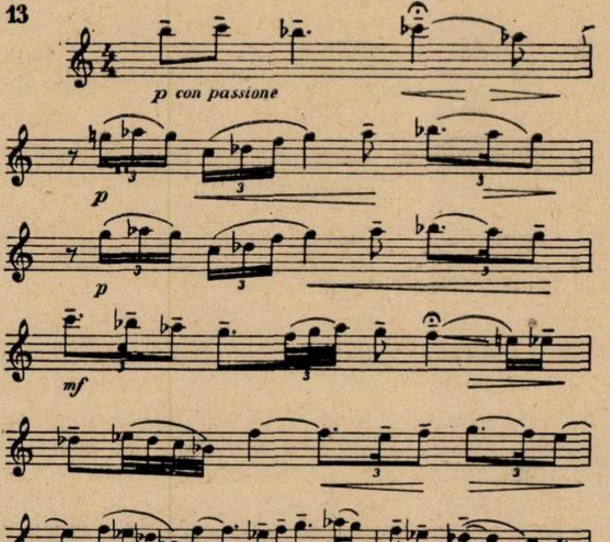
Un prim motiv, lăutăresc, cu notele sale repetate și portate, se aude numai la vioara a doua și violă, creînd din capul locului o ambianță sentimentală și tînguitoare, de „inimă albastră“ ;

12



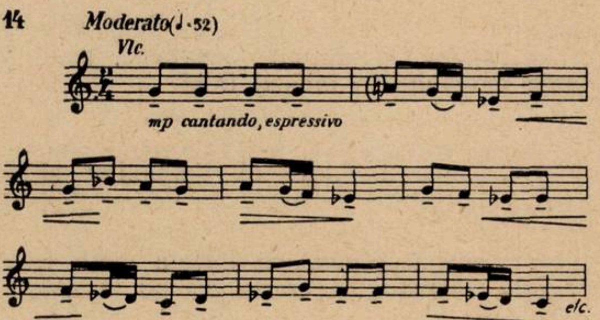
In continuare răsună cadența de țambal și acea evocare a motivului a₁ din temă. Apoi se desfășoară mai larg melodia principală a „cîntecului“. Unduitoare, legănată, alternînd notele ținute lung și broderiile, această melodie pătimașă imprimă elementelor temei un farmec melancolic, captivant, pătrunzător.

13



După o creștere frînturile de cîntec se aud tot mai slab. E tîrziu de tot — către dimineață. In tăcerea care se lăsase, răsună deodată un apel îndepărtat al trompetei cu surdină (pe motivul b din temă) semn al revărsatului de zori. In același timp se aude la violoncel și fagot o melodie nouă, simplă, candidă, de o mare frumusețe. Este un alt cîntec de Anton Pann: „Dacă nu te cunoșteam“ pe care compozitorul l-a citat aci în chip aproape fidel ca și cum ar sugera momentul în care eroul său creează o asemenea melodie.

14



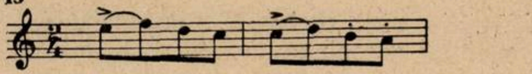
Melodia se stinge treptat. E o clipă de liniște. Dimineața să fi împrăștiat petrecerea? Nu încă. Țambalul își reia clipocitul iar la corzi se aude un freamăt ce crește mereu — ducînd la o izbucnire pătimașă a melodiei de „inimă albastră“ (ex. 19). Este însă ultima răbufnire a cîntecului de lume. Se mai aude ca un ecou depărtat, motivul inițial în pianissimo; țambalul își picură ultimele note; se face ziuă de-a binelea, începe forfota vieții cotidiene. Fără pauză, se trece astfel la tabloul final: *„Vavilonia bucureșteană“* (allegro strepitoso).

In încheierea lucrării sale, Theodor Grigoriu a zugrăvit un tablou de ansamblu al Bucureștilor de acum mai bine de un veac, cu lumea lor pestriță, cu amestecul lor de neamuri și culturi, cu diversitatea de gusturi și moravuri, cu contrastele izbitoare, cu moștenirile apăsătoare ale trecutului și cu fermenții vremurilor noi. Fără această „vavilonie“ nu se poate înțelege chipul lui Anton Pann și nici interesul pe care-l trezește în noi acea epocă a istoriei noastre. Ideea compozitorului apare astfel întru totul îndreptățită. Realizarea ei muzicală constituia însă o problemă dificilă.

Două posibilități se prezentau. Una consta într-o îmbinare contrapunctică, în suprapunerea mai mult verticală a acestor elemente diverse. Ar fi fost soluția cea mai satisfăcătoare, dar foarte grea. A doua posibilitate: înlănțuirea orizontală a diferitelor momente, riscă să rămînă o simplă juxtapunere. Theodor Grigoriu a recurs la această din urmă alternativă.

Spre a obține însă o unitate în acest maximum de diversitate el a imaginat o soluție originală: a redat „vavilonia“ într-o desfășurare muzicală liberă, foarte diversă, prin materialul întrebuințat și prin expresie, peste care planează însă necontenit motivul lui Anton Pann, în diverse ipostaze:

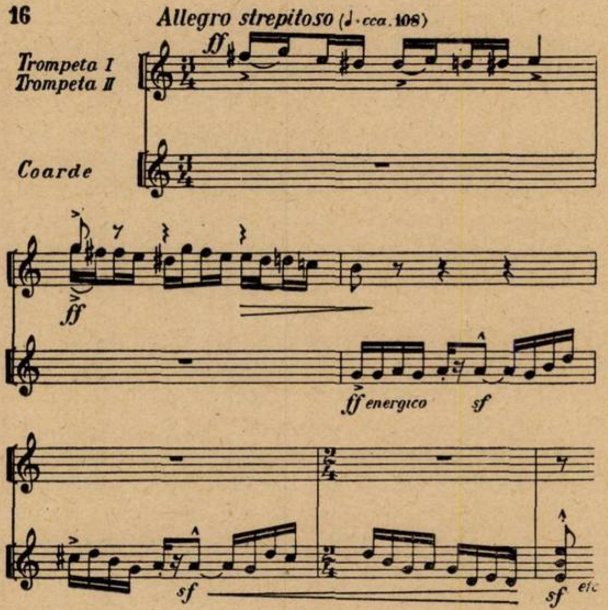
15



Intr-adevăr, ajuns aci autorul a simțit că acest motiv care a circulat în formele cele mai diferite de-a lungul variațiilor, exprimînd felurite stări sufletești a căpătat întreaga sa semnificație, a căpătat adîncime. El nu mai este un motiv oarecare dintr-un cîntec de Anton Pann, ci e solidar cu eroul și cu toate peripețiile lui, îl reprezintă și îi sintetizează personalitatea. Acesta este sensul, poetic și muzical, al dialecticei variațiilor, justificînd predominanța motivului în tabloul final.

Formele derivate din temă apar de la început, în introducerea Vaviloniei, în care un lung tremolo înăbușit al timpanilor și un zumzet al corzilor creează atmosfera dimineții unei zile de zăpușeală în București, cu aerul ușor încețoșat, prăfos, cu forfota vieții ce se trezește. Intensitatea crește ducînd la apariția unei teme noi, energice, puternic ritmate, la viori și viole: este un fel de „cîntec de iarmaroc“, a cărui atmosferă este întregită de strigătele comice, indiscrete, ale trompetelor, pe motivul ai:

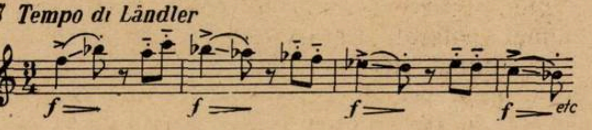
16



Sîntem deci aci în lumea mahalalei bucureștene, cu bîlciurile ei multicolore și pline de zarvă. Iureșul se intețește mereu: apar noi motive scurte, disparate, evocînd larma confuză și stridentă a bîlciului.

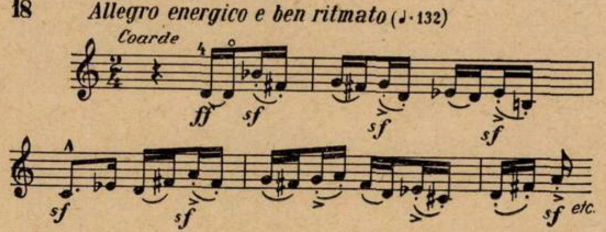
Episodul următor este un „Tempo di Ländler“ care ne transportă într-un mediu cu totul diferit: societatea protipendadei romanțioase și plină de fumuri, oscilînd între năravurile orientale și mirajul unui Occident de import. Interesant este că tema acestui soi de vals sentimental, molatic și lamentos, presărat cu glissando-uri lăutărești, este împrumutată tot din culegerea lui Anton Pann, fiind un cîntec de lume: „lună, lună, stea frumoasă“. Armoniile stîngace, false, ale acompaniamentului, dau impresia unei orchestre improvizate, nepricepute și grosolane, cu atît mai mult cu cît intervin și alămurile cu formele de un efect comic, derivate din motiv:

17



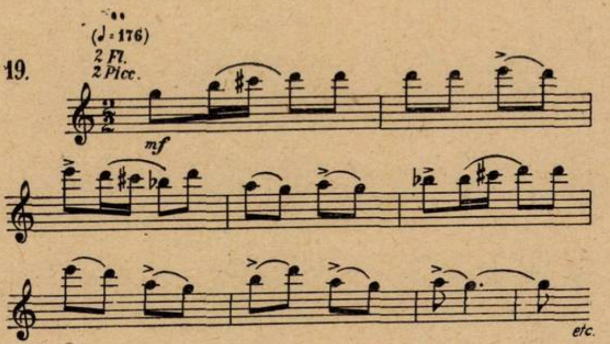
O mare creștere și accelerare conduce la un nou moment „allegro energico e ben ritmato“, asemenea unui cîntec țigănesc cu un ritm îndrăcit și cu o elasticitate caracteristică. Linia lui melodică flexibilă nu este fără analogie cu motivul lui Anton Pann. Il cîntă viorile peste un acompaniament îndîrjit, ca de taraf cu bași falși, cu armonii colorate și bizare:

18



Deasupra, suflătorii în lemn prelungesc ecoul Ländler-ului precedent, apropiindu-l treptat de forma motivului. Incă o dată atmosfera se schimbă; după o scurtă trecere, răsună într-un tempo foarte viu (allegro giocoso) o melodie populară simplă, sprintenă, jucăușă. In registrul înalt al flauților și piccolelor, cu un acompaniament ritmic discret al corzilor, ea evocă un cîntec din cimpoi (alla cornamusa) și, o dată cu el, aduce în vavilonia tîrgului, prospețimea, ingenuitatea țăranului sosit aci în zi de iarmaroc.

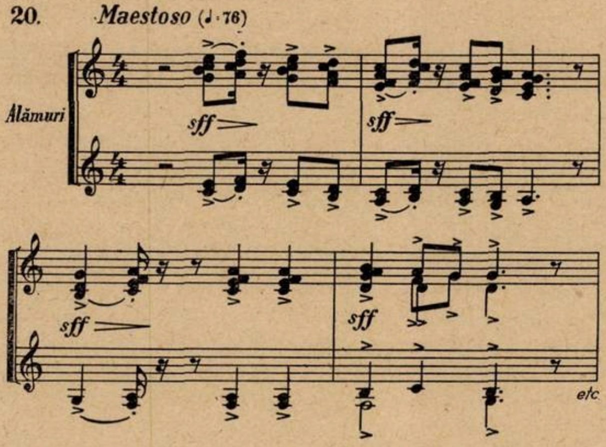
19.



Dar cimpoiul amuțește, se mai aude numai ritmul jocului. In această liniște ciudată izbucnește brusc și violent motivul „Spaimei otomane“. Peste Bucureștii boierilor și tîrgoveților, lăutarilor și țăranilor apasă, ca peste întreaga țară, urgia turcească. In două rînduri cîntecul cimpoiului caută să scape din strînsură și urgia pare să-l copleșească. Ritmul motivului se aude la corzi și suflătorii în lemn, pe trepte ascendente și cu o impresionantă creștere de sonorități. Astfel ajungem la *epilog* — o apoteoză a lui Anton Pann.

Tema „cîntecului de dor“ reapare aci în întregime, însă transfigurată, scandată cu toată puterea de instrumentele de alamă într-un ritm solemn, căpătînd un caracter sărbătoresc:

20.



Peste ea, flauţii, oboii, clarineţii şi corzile suprapun cîntecul cimpoiului, jubilant, repetat cu frenezie.

Insăşi coda este redublată, urcînd de la trombon la trompete şi corn şi încheind lucrarea într-o atmosferă grandioasă.

Astfel cinstirea amintirii lui Anton Pann este asociată de compozitor cu jocul ţărănesc, cu imaginea poporului romînesc în tot ce are el mai adînc şi permanent, dincolo de vicisitudinile modei. Socotim că, din punctul de vedere al ideii poetice, acest final — cu evocarea multiplelor aspecte ale epocii şi cu epilogul său — este o reuşită. În ce priveşte rezolvarea muzicală a problemelor pe care el le pune, desigur că aceasta nu este întru totul mulţumitoare. Dintre toate momentele variaţiilor, finalul a fost cel mai criticat. I s-a reproşat viziunea caleidoscopică, lipsa stringenţei formale, nepotrivirea între solemnitatea unei apoteoze şi trăsăturile proprii personalităţii lui Anton Pann. În bună parte, aceste critici sînt îndreptăţite. Credem însă că ele nu trebuie să pună în discuţie însăşi ideea finalului.

*

Privind lucrarea în ansamblu, compozitorul a avut puterea de a plăsmui, de a da trup intenţiilor pe care le-a urmărit şi de a le închega într-un organism artistic valabil? Fără îndoială că da, şi reuşita lui (cu toate lipsurile de detaliu) este cu atît mai meritorie cu cît aceste intenţii erau mai complexe. Theodor Grigoriu a izbutit să creeze un şir de tablouri vii, colorate, puternic individualizate, dar şi legate printr-o logică lăuntrică, şi în acelaşi timp să deducă dintr-un mic sîmbure tematic o întreagă lume muzicală variată, plastică, înscrisă într-o formă coerentă şi personală. Şi de data aceasta putem vorbi de o soluţie interesantă atît în „programatism" cît şi în forma variaţiilor.

Într-adevăr, ideea programatică a determinat aci un anumit tip de variaţii, deosebit de cel clasic şi care a făcut pe unii să conteste însăşi titulatura de „variaţii". Este vorba de un aspect modern al principiilor variaţiilor, şi anume *improvizaţia pe motivele unei teme.* În această formă, variaţiile sînt libere în raport cu tema, atît în ce priveşte extinderea cît şi fantezia construcţiei, dar utilizează în mod permanent motivele caracteristice ale temei. Forma şi periodizarea acesteia nu mai sînt păstrate: esenţial devine conţinutul ei de motive plastice, vii din punct de vedere ritmico-melodic. Exemplele nu sînt prea numeroase chiar în muzica universală: se pot cita variaţiile de Reger (pe o temă de Hiller) şi mai ales poemul simfonic „Don Quijotte" de Richard Strauss, care, prin îmbinarea formei variaţiilor cu caracterul programatic, a putut sluji de exemplu lui Theodor Grigoriu. La noi, o atare formă nu a fost încă întrebuinţată.

Trebuie să remarcăm capacitatea compozitorului de a transforma o celulă motivică în chip creator, dîndu-i înfăţişări şi expresii foarte vii şi diferite. Din a-ul temei el deduce rînd pe rînd o melopee pastorală (ex. 2), un joc aprig (ex. 4), un motiv sumbru (ex. 6), o minunată melodie lirică (ex. 12), o formulă sprintenă de scherzo (ex. 15), un cîntec lăutăresc plin de patos (ex. 19) — şi atîtea alte formule diverse care circulă de-a lungul compoziţiei, în motivele principale ale variaţiilor, în întregirile lor contrapunctice, în acompaniament. Astfel, darul de invenţie melodică al compozitorului apare şi aci, prin această transfigurare plină de fantezie şi inspiraţie pe care o imprimă motivelor, păstrînd în chip constant ambianţa stilistică determinată de sfera imaginilor.

In această privinţă, elementul modal joacă un rol hotărîtor atît în melodica sa, cît şi în armonie. Il întîlnim sub o întreită faţă: cea orientală (spaima otomană), cea bisericească (variaţia a III-a) şi cea populară romînească (cîntecul din cimpoi). În genere însă, aceste trei aspecte se întrepătrund, aşa cum se întîmplă în însăşi tema cîntecului de dor şi cum se întîmpla de altminteri în toată muzica lui Anton Pann.

Limbajul armonic al lucrării, expresiv şi caracteristic, este în genere sobru. Există momente complexe, bogate din punct de vedere armonic (episodul clopotelor, scherzo etc.) după cum există momente voit simple (tema, cîntecul de lume) şi altele bizare, caricaturale (tempo di Ländler, cîntecul ţigănesc). În linii generale, însă, Theodor Grigoriu nu tinde spre o hipertrofie armonică, spre o cultivare a somptuozităţii armonice ca scop în sine; armonia apare la el ca un element de întregire *necesară a structurii melodico-ritmice.*

Nu numai construcţia de ansamblu a lucrării, dar şi aceea a părţilor ei componente prezintă unele particularităţi interesante. Compozitorul are o preferinţă pentru forma de „punte" sau „oglindă" (A, B, C, B, A), căreia îi dă însă diferite orientări. In variaţia a III-a, momentul A revine la urmă neschimbat sugerînd liniştea, nemişcarea, atemporalul. Variaţia I-a, în schimb, concepută în aceeaşi formă, este axată pe o linie ascendentă, pe care o marchează revenirea lui A într-o culminaţie patetică. Şi în formele de lied propriu-zis, Theodor Grigoriu inovează după necesităţile expresiei. Cu totul originală apare gradarea intensităţii în variaţia a II-a, unde momentul maxim e atins de la început, din primele măsuri, fiind urmat de o coborîre continuă. Am semnalat la locul ei construcţia liberă, oarecum rapsodică, a variaţiei a cincea.

In cele de mai sus am căutat să desprindem o sumă de trăsături care dau limbajului muzical al lui Theodor Grigoriu un aspect propriu, personal, un stil original. Aceasta nu înseamnă că nu se pot desluşi în muzica sa influenţe şi analogii. In mod firesc, plasticitatea, coloritul, limbajul melodic, ritmic şi armonic romînesc al lui Theodor Grigoriu datorează mult unor compozitori ca Mihail Jora şi Paul Constantinescu. Se recunoaşte de asemenea înrîurirea profesorului său Haciaturian, precum şi în proporţii diverse, aceea a unor muzicieni ca Prokofiev şi Ravel, Bartok şi Respighi, Strawinski şi Janacek. Important este însă că aceste influenţe nu sînt adunate într-un conglomerat de stiluri, ci alimentează un stil propriu, compozitorul avînd ceva de spus pe seama sa şi izbutind s-o facă în mod personal: există o zonă a acestei muzici unde ea nu seamănă cu altceva, şi constatarea e de primordială însemnătate.

Trebuie să remarcăm însă că nu toate părţile lucrării sînt deopotrivă de izbutite. Impresia care se degajă la ascultarea piesei este că variaţiile mai simple, mai transparente („Biserica Olari", „Cîntecul de lume" şi întrucîtva „Colinele Slivnei") sînt mai realizate decît cele complexe („Spaima otomană", Scherzo, Final). Intr-adevăr, această impresie se confirmă şi la o cercetare a partiturii. Credem că între greutăţile inerente în situaţia unui compozitor tînăr aflat în faţa primei sale lucrări simfonice ample — cea cu care Theodor Grigoriu are mai mult de luptat este tendinţa sa către „stufos", o nevoie de a spune prea multe lucruri laolaltă, de a nu sacrifica nimic. Un număr prea mare de intenţii acumulate şi suprapuse se pot anihila însă reciproc, ducînd tocmai la contrariul scopului urmărit.

Uneori suprapunerea unor elemente diverse are un rezultat pozitiv, o îmbogăţire a expresiei muzicale. Ne gîndim aci nu numai la contrapunctări propriu-zise, dar şi la unele suprapuneri de structuri ritmice diferite (poliritmie) sau de figuraţii ale melodiei ce îi amplifică armonicele şi îi sporesc considerabil complexitatea. Folosind asemenea procedee caracteristice muzicii moderne, compozitorul a obţinut uneori efecte frumoase. Alteori însă asemenea suprapuneri de motive, fragmente şi ritmuri diverse, pot duce la confuzie: este cazul unor momente din „Spaima otomană", din Scherzo şi din Final.

In afară de această complexitate verticală, există în variaţii şi unele excese de complicaţie pe care am numi-o orizontală: cu alte cuvinte, o anumită întortochiere a liniei melodice în desfăşurarea ei. Autorul o utilizează cu scopuri bine determinate: tipic este exemplul „spaimei otomane", unde melismatica răsucită, sfredelitoare, e menită să potenţeze impresia de obsesie. Dar, în fapt, ea riscă să devină neinteligibilă. Este aproape cu neputinţă, de pildă, ca viorile prime şi chiar suflătorii de lemn să redea clar, curat şi în tempo, anumite pasaje care sînt dificile ca intonaţie, foarte precipitate şi în poziţii incomode, într-un registru extrem de înalt. De o execuţie dificilă este şi scherzo, în tempo-ul voit de autor, care este aproape de două ori mai iute decît cel în care piesa a fost executată. Din această pricină, caracterul ei a apărut denaturat, întrucîtva mecanic, rigid, în locul acelei fluturări uşoare, spumoase, care a fost în intenţia compozitorului.

In genere, Theodor Grigoriu a cerut mult de la orchestră în această compoziţie, şi exigenţa sa nu este de loc de condamnat, în principiu, dimpotrivă. Dar această exigenţă trebuie dozată. Trebuie găsită limita pînă la care învingerea dificultăţilor este o chestiune de efort şi antrenament din partea executanţilor[5]) şi de la care încolo ea devine aleatorie sau chiar imposibilă.

Oricum însă, o simplificare a ţesăturii muzicale, o aerare a părţilor prea stufoase, o clarificare a momentelor confuze, nu poate aduce lucrării decît un cîştig. Este necesară pe alocuri o viziune mai largă, pe planuri mai mari, în locul unei prea mari preocupări de detalii care duce la fărîmiţare; după cum este necesară uneori o concentrare a unor lungimi obositoare.

Instrumentaţia este abilă, vie, strălucitoare, întrebuinţînd din plin toate resursele orchestrei. Compozitorul obţine remarcabile rezultate fie în sensul simplităţii, al transparenţei poetice, prin alegerea judicioasă a timbrelor (Biserica Olari, Cîntecul de lume, părţi din Colinele Slivnei); fie efecte de sonoritate compactă, masivă (Spaima otomană, momentul clopotelor, epilogul). In solo-uri, instrumentele sînt întrebuinţate în chip ingenios şi cu imaginaţie, întregind coloritul pieselor şi dînd un corespondent fidel expresiilor urmărite de autor. Aparatura orchestrală este amplă. Un rol important şi aproape constant revine pianului, întrebuinţat ca element percutant care, dublînd corzile, le sporeşte incisivitatea, şi harpelor, care au aceeaşi funcţiune faţă de suflători.

*

---

[5]) O asemenea compoziţie nu se poate în nici un caz executa în bune condiţii cu 4—5 repetiţii de orchestră.

Socotim „Variaţiile pe un cîntec de Anton Pann" drept una din lucrările meritorii ale compozitorilor noştri tineri din ultimii ani, prin cîmpul de preocupări pe care le îmbrăţişează, prin rezolvarea pe care autorul le-a dat-o 6). Ele confirmă convingerea că Theodor Grigoriu are de adus în creaţia noastră muzicală o contribuţie importantă. Foarte lucid în ce priveşte însuşirile şi lacunele compoziţiei sale, exagerînd poate proporţiile acestora din urmă, muzicianul afirmă că se simte în faţa acestor variaţii ca ucenicul vrăjitor căruia forţele dezlănţuite i-au scăpat din mîini. El are de gînd să le revadă în chip temeinic, căutînd să rezolve problemele pe care i le-a semnalat pe de o parte critica, pe de alta acea severă verificare pe care o constituie ascultarea unei lucrări proprii. O scrupuloasă conştiinciozitate l-a îndemnat întotdeauna să-şi revizuiască lucrările, să nu le lase în stadii nedesăvîrşite. Cele „Şase tablouri de epocă" sînt vrednice de această nouă migală — care, de bună seamă, nu va împiedica pe compozitor să abordeze şi noi creaţii, pe linia evoluţiei sale atît de promiţătoare de pînă acum.

---

6) Notăm că reducţia de pian a fost terminată odată cu anul de studii al lui Theodor Grigoriu la Moscova şi că profesorul său, Aram Haciaturian, a manifestat un viu interes pentru lucrare, dorind s-o prezinte compozitorilor sovietici.

Sonata pentru flaut şi pian de Mircea Istrate

de DORU POPOVICI

Este îmbucurător faptul că pe zi ce trece, din ce în ce mai mulţi tineri se afirmă atît în domeniul muzicii vocale şi de cameră, cît şi în cel al muzicii simfonice. Toate acestea arată că o nouă generaţie ia naştere, încă crudă în concepţie, dar plină de elan tineresc, de idei creatoare şi de talent. Credem că şirul frumoaselor realizări ale maeştrilor noştri maturi îşi va găsi o demnă continuare în creaţia tinerilor compozitori romîni, a căror formare artistică se face în zilele noastre.

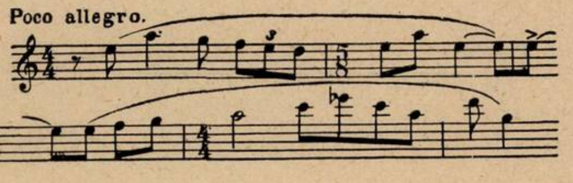
Ne-am propus să prezentăm în cadrul acestui articol, pe un tînăr compozitor, care atrage tot mai mult atenţia asupra activităţii sale artistice, asupra lucrărilor sale pline de un conţinut proaspăt, tineresc, în care sentimente şi năzuinţe omeneşti se întîlnesc într-o armonioasă îmbinare a conţinutului muzical cu forma clară a exprimării.

Mircea Istrate s-a născut în anul 1929 la Cluj, într-o familie de muzicieni; mama sa şi-a dat ani de zile concursul în calitate de cîntăreaţă a Operei din localitate şi a trezit simţul muzical fiului ei, încă din adolescenţă. Tînărul compozitor s-a făcut cunoscut întîi ca pianist, concertînd în mai multe oraşe din ţară. Fantezia sa bogată şi spiritul inventiv îl îndreaptă spre creaţia componistică, încît nu mult după absolvirea clasei de pian, se înscrie la clasa de compoziţie a maestrului Sigismund Toduţa din Cluj. Acesta îi dezvoltă o pronunţată gîndire polifonică, trăsătură caracteristică elevilor maestrului Toduţa. Din acest timp datează o temă cu variaţiuni pentru pian, care scoate la iveală reale calităţi muzicale.

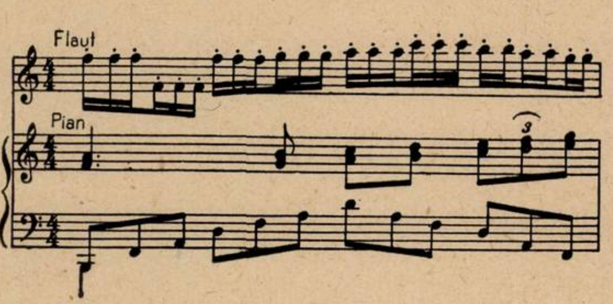
La Bucureşti, Mircea Istrate îşi continuă studiile componistice cu maestrul Mihail Andricu, sub îndrumarea căruia îşi lărgeşte şi în prezent cunoştinţele sale muzicale. In acest timp compune Sonata pentru flaut şi pian în care autorul progresează sub toate aspectele tehnice, dovedind o remarcabilă măiestrie şi îndrăzneală, reliefînd amprenta personalităţii sale. Pentru meritele ei, această lucrare a fost distinsă cu premiul al II-lea, la concursul de compoziţie din 1955 închinat Festivalului Tineretului de la Varşovia.

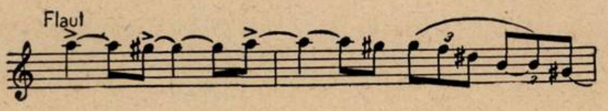
Lucrarea, cu un conţinut liric, se caracterizează printr-un spirit melodic apropiat de cîntecul popular, printr-o bogată culoare armonică, printr-o ritmică variată, printr-o asimetrie interesantă a frazei şi printr-o bogată instrumentaţie, amintind uneori atmosfera bucolică, caracteristică unor lucrări ale maestrului Andricu. Pianul, dar mai ales flautul, sînt tratate cu o virtuozitate remarcabilă, fără ca autorul să sacrifice astfel sensul expresiv al desfăşurării muzicale.

Forma lucrării păstrează tiparul sonatei clasice. O frumoasă temă lirică, pastorală, cu un colorit modal, este enunţată de flaut, în timp ce pianul contrapunctează liber.



Elementele temei întîi servesc drept punte, conducîndu-ne pe neaşteptate spre cîmpul temei secunde, după mai multe apariţii variate prin contrapunct, sugerînd o atmosferă de un mare colorit reliefat prin timbrul transparent al flautului. Cele două elemente care formează ideea a doua (grupate sub forma a, b, a', b'), sînt

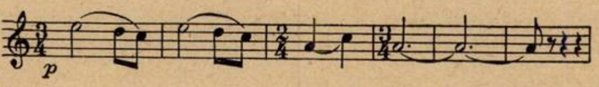




urmate de o codă ce încheie expoziţia sonatei.

Dezvoltarea aduce elementele din tema întîia sub forma unui canon, ce tinde spre un punct culminant, după care apar primele elemente ale ideii secunde, peste care flautul suprapune o undă melodică de apogiaturi, pregătind printr-o altă linie melodică liniştitoare, feerică, reexpoziţia, îmbogăţită armonic şi polifonic. Tema a doua apare de data aceasta în tonalitatea iniţială. O codă, legată organic de restul sonatei, încheie prima parte printr-o pedală superioară a flautului.

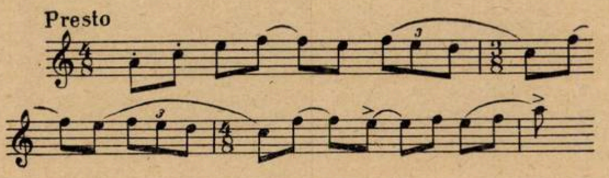
Dacă această primă parte prezintă trăsăturile unei fantezii luxuriante, care se îmbină fin cu o stare de euforie a unui peisaj de cer senin, partea a doua, Andante, e plină de sensibilitate şi cantabilitate, desfăşurîndu-se într-o atmosferă liniştitoare, de o uşoară melancolie, redată de tema iniţială de un caracter nobil



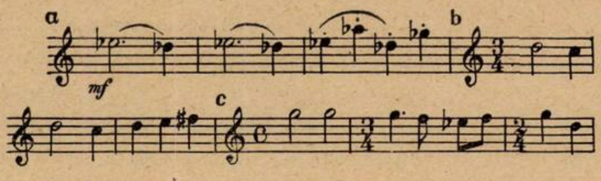
intonată de flaut, în timp ce pianul contrapunctează reversibil. Rolurile se inversează, conducîndu-ne spre ideea a doua din Andante, plină de colorit instrumental, prezentată sub formă de dialog între flaut şi pian, cu o culminaţie ce coboară readucînd ideea iniţială variată, păstrînd totuşi contrapunctul reversibil de la începutul părţii. Ideea secundă e readusă şi ea variat, ca aceeaşi temă de la început să reapară pentru ultima dată, continuată prin partea a treia a sonatei.

Tendinţa compozitorului de a aduce veşnic ceva nou, e evidentă în gradaţia sonatei, care contrar multor lucrări, creşte într-un puternic unghi deschis, culminînd cu finalul, cea mai reuşită parte a lucrării. Acesta are un tempo foarte mişcat, detaşîndu-se ritmic de celelalte părţi. Forma poartă schema tradiţionalului rondo, cu adăugirea unei dezvoltări de sonată.

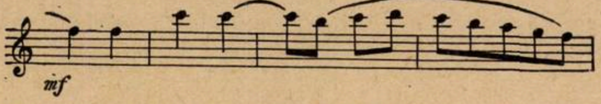
Prima temă plină de umor se remarcă prin alternarea măsurii de trei şi patru



dînd o instabilitate ritmică, atenuată de imaginea B-ului, într-o tonalitate destul de îndepărtată.



Şi de data aceasta, elementele perioadei (a,b,c) reapar variat (a'b'c'). Ultimul element dezvoltat strălucitor readuce refrenul rondoului. Atmosfera plină de elan, de o sete nestăvilită de viaţă, este întreruptă prin apariţia unui nou episod — C — în măsura de 2/4, cu un suflu liric de o respiraţie mare, generoasă, obţinut prin contopirea a două elemente de cantilenă :



Reexpoziţia în major a rondo-ului, menţine toate elementele din expoziţie, scurtate, pentru a concentra totul într-o largă respiraţie a unui dans continuu al veseliei, constituind cea mai mare creştere a intensităţii din sonată, al cărui punct culminant este atins în coda de o remarcabilă virtuozitate, care încheie întreaga compoziţie.

Această lucrare îmbogăţeşte muzica romînească de cameră şi îndeosebi literatura pentru instrumente de suflat.

Dacă melodicitatea sinceră şi accesibilă, armoniile colorate, ritmica mult variată, coloritul instrumental îndrăzneţ, care caracterizează această sonată, sînt demne de urmat în viitoarele lucrări ale autorului, anumite influenţe impresioniste ale muzicii franceze, prea evidente, ar fi de dorit să fie părăsite, spre conturarea unui stil personal, ale cărui amprente se întrezăresc în tot decursul lucrării. De asemenea, sînt puţin obositoare culminaţiile în toate cele trei părţi. O dozare justă a acestui procedeu ar aduce desigur un mai mare echilibru piesei. Scriitura plină de virtuozitate a ambelor instrumente nu împiedică în cazul de faţă transmiterea emoţiei artistice, dar în viitor pericolul folosirii ca scop în sine a acestui procedeu, ar putea întuneca muzicalitatea lucrărilor.

Aşteptăm cu plăcere şi alte lucrări ale autorului, în care un dramatism, o profunzime mai accentuată să contrasteze cu caracterul lirico-bucolic al sonatei de flaut. Talentul tînărului autor ne dă toată încrederea în realizări depline.

In slujba creaţiei romîneşti

Insemnări pe marginea unor concerte simfonice conduse de Constantin Silvestri şi Alfred Alessandrescu

O cercetare mai atentă a activităţii dirijorilor noştri ne-a adus într-o şi mai bună lumină, nobila şi rodnica muncă artistică pe care unii dintre aceştia o desfăşoară — cu sentimentul unei adevărate acţiuni patriotice — în vederea promovării creaţiei simfonice romîneşti.

Astfel, dirijorul Constantin Silvestri a prezentat la Ateneul R.P.R., conducînd Orchestra şi Corul Radiodifuziunii, un concert simfonic cuprinzînd trei prime audiţii de muzică romînească: Concertul în re major de Anatol Vieru, Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu şi Balada pentru bariton, cor şi orchestră de Mihail Jora. In partea a doua a programului a fost interpretată Suita a III-a op. 27 în re major, „Săteasca" de George Enescu.

Prin valoarea lucrărilor şi calitatea interpretării acest concert a apărut ca unul dintre cele mai importante concerte de muzică romînească din stagiunea actuală.

Constantin Silvestri a ales patru compozitori, reprezentînd patru aspecte semnificative ale creaţiei muzicale romîneşti.

Anatol Vieru a compus concertul la Moscova şi Bucureşti, în 1954, dedicîndu-l profesorului său Aram Haciaturian. Lucrarea, alcătuită din patru părţi, are mai degrabă structura unei simfoniete.

Prima parte, **Allegro**, foarte avîntată, plină de viaţă, este scrisă cu mult optimism şi cu umor. Partea a doua, **Andante pastorale** este pătrunsă de efuzii lirice, un lirism de calitate, care creează o atmosferă senină. Partea a treia este un **Scherzo** cu alură de joc popular deosebit de vioi, iar finalul, **Allegro vivace**, care readuce elemente tematice din celelalte mişcări ale lucrării, are de asemenea caracterul de joc romînesc, al cărui dinamism creşte puternic, încheind lucrarea cu strălucire.

Ce reprezintă acest concert pe drumul creator al compozitorului? Lucrarea vădeşte în primul rînd o simţitoare îmbogăţire a mijloacelor sale de expresie, rezultată din asimilarea experienţei din domeniul scrisului muzical al unor compozitori ca Prokofiev, Bartók, Şostakovici.

Această reală măiestrie dobîndită, este folosită de compozitor în chip deosebit de eficace la valorificarea creaţiei populare, care nu apare însă direct (o singură temă populară este luată de-a dreptul), ci doar prin elementele ei de bază, intonaţionale. Concertul are unitate de stil, este bine închegat, iar caracterul naţional al muzicii apare sub o formă, ca să-i spunem astfel, sublimată. La audiţie, care reţine stăruitor atenţia, fondul romînesc al lucrării se face permanent simţit — lucru care este de subliniat. Temele, de invenţie proprie, sînt armonizate curajos — ceea ce nu este întîlnit prea des în creaţia noastră muzicală, unde mulţi compozitori fac o armonie foarte potolită, lipsită cu totul de îndrăzneală, învechită. Ţesătura contrapunctică a lucrării este meşteşugit realizată iar orchestraţia, plină de culoare, e totuşi transparentă, aerată, datorită unei vădite economii de mijloace.

Obiect de discuţie ar putea face, poate, caracterul temelor, care nu apar întotdeauna suficient de pregnante. Se pune de asemenea întrebarea, dacă acele scînteietoare „focuri de artificii" proprii lucrării (şi care nouă ne-au plăcut) pot fi socotite mai mult decît ca atare, anume, dacă ele pot genera emoţii artistice mai profunde. Sînt de relevat însă elanul creator şi fantezia compozitorului, măiestria scrierii pe care încă de pe acum o posedă şi care îndreptăţesc speranţe tot mai frumoase.

Lucrarea a fost prezentată în condiţii excelente. Asigurînd prin minuţioase repetiţii claritatea desăvîrşită a detaliilor, maestrul Silvestri le-a integrat apoi cu succes într-o construcţie solidă care, înfăţişată cu multă vivacitate, a cîştigat adeziunea tuturor ascultătorilor.

*

Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu reprezintă versiunea amplificată a Concertului său pentru cvartetul de coarde.

Socotim că această valoroasă lucrare este binevenită în sala mare de concert — publicul nostru manifestînd încă rezerve faţă de muzica de cameră şi de formaţiile reduse care o execută. Fapt este că acest concert care se bucurase iniţial de un frumos succes, îndeosebi pe lîngă muzicieni, de data aceasta a cucerit numărul mare al ascultătorilor din sala Ateneului R.P.R.

Aşadar trebuie să aşteptăm de la formaţiile de amploare şi de la marea sală de concert... ajutorul pentru ridicarea ascultătorilor noştri către muzica de cameră! Este un adevăr puţin îmbucurător, pe care nu îl trecem cu vederea.

Realitatea este că în ansamblul mare al celor cinci instrumente de coarde, temele din allegro iniţial, cu caracter de sonată, ne-au apărut şi mai bine cristalizate, iar tensiunea dramatică şi mai puternic realizată. S-a desprins luminos caracterul popular al melodiilor care nu sînt supuse la maximum de stilizare, ci lăsate, cu multă artă, să vădească din plin aroma lor romînească. O izbîndă cel puţin tot atît de însemnată o constituie şi armoniile, realizate în spiritul cîntecului popular, precum şi acele elemente de culoare — solo-uri de vioară, mici cadenţe, flageolete ori pizzicatti etc. — ce se desprind din masa orchestrală şi care evocă unele instrumente populare.

Plin de căldură comunicativă ne-a apărut **Intermezzo,** lied mare, cu caracter lirico-dramatic, care este adîncit în sufletul poporului, în doinele de pe plaiurile noastre.

Maestrul Silvestri ne-a redat apoi cu multă vervă comunicativă Finalul care are acea vioiciune evocatoare a viguroaselor dansuri populare. Scris în formă de rondo, acest final se mişcă în volute sprinţare şi într-un ambitus larg, de aproape trei octave (tema refrenului) — procedeu ce se deosebeşte de acela al inventării de teme mici, sărăcăcioase, neexpresive, care nu rareori poate fi întîlnit în muzica noastră simfonică.

*

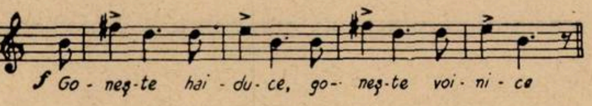
Am ascultat apoi, cea mai recentă lucrare a lui Mihail Jora, „Balada pentru bariton, cor şi orchestră“, scrisă pe temeiul unui poem în care Mariana Dumitrescu a evocat, cu un remarcabil simţ poetic, în spiritul şi litera baladelor poporului nostru, viaţa de luptă a haiducilor de odinioară: haiducul, atins de plumbii poterii, moare cu bărbăţie, lăsînd cu limbă de moarte ca armele să fie duse fiului său, pentru ca acesta să poarte mai departe lupta împotriva asupritorilor şi să-l răzbune. Acesta este temeiul baladei, pe care muzica o tălmăceşte din aproape în aproape, cu o deosebită forţă de expresie.

O introducere orchestrală viguroasă, cu accente eroice, vitejeşti, pregăteşte intrarea corului ce personifică pe haiduci. Tovarăşii de luptă auzind semnalul celui rănit de moarte, se avîntă în căutarea lui:

„A sunat...
Cineva a sunat de trei ori,
Din cornul de zimbru
Departe...
Să gonim,
Să gonim spre miezul pădurii,
Un haiduc e-aproape de moarte...“

Muzica îmbracă acum un caracter dinamic (Allegro deciso), exprimînd dîrzenia şi hotărîrea haiducilor de a afla cît mai repede pe cel căzut. In interludiul orchestral care urmează sînt redate sugestiv, tropotul cailor şi înfrigurarea celor ce aleargă în căutarea rănitului.

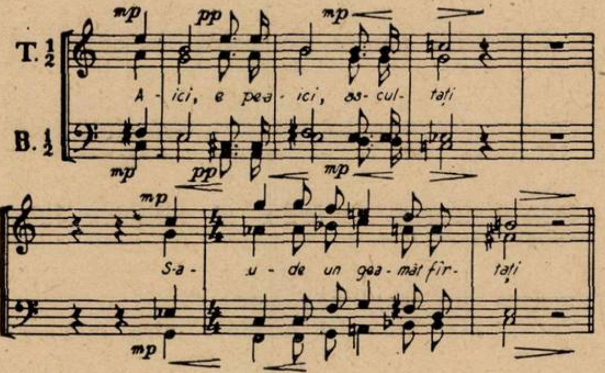
Sînt de subliniat mijloacele deosebit de simple şi totuşi de o mare forţă de expresie cu care compozitorul reuşeşte să redea îndemnul haiducesc folosind uneori recitativul dramatic la unison:



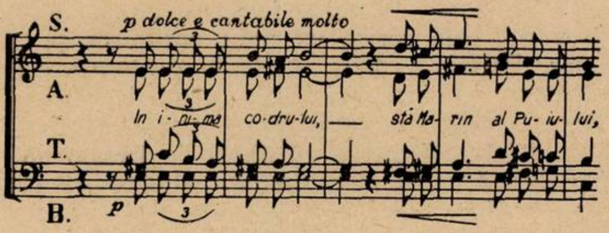
Goneşte haiduce,
Goneşte voinice etc.

In contrast cu acest iureş haiducesc apare apoi cîntul lirico-dramatic al corului a cappella:

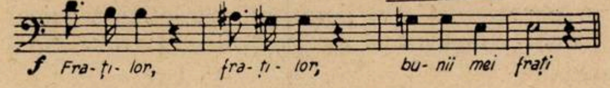
„Aici... e pe-aici...
Ascultaţi...
S-aude un geamăt fîrtaţi!


T. 1/2
B. 1/2
mp
pp
A - ici, e pe-a - ici, as - cul - taţi
S-a - u - de un gea - măt fîr - taţi

Apoi atmosfera se schimbă. Haiducii exprimă cu mult dramatism printr-o melodie ce are caracterul doinei de jale a poporului, durerea de a-l afla pe tovarăşul lor drag, rănit de moarte, în inima codrului:


S.
A.
T.
B.
p dolce e cantabile molto
In i - ni-ma co-dru-lui, stă Ma - rin al Pu - iu - lui,
p

Un intermezzo orchestral pregăteşte după aceea intrarea baritonului care personifică pe haiducul rănit şi al cărui cîntec e pătruns de accente tragice, impresionante prin expresivitatea lor:



Deşi răpus, haiducul îşi adună cu voinicie puterile exprimîndu-şi ultima-i dorinţă:

„Flinta să mi-o lustruiască
Iataganul să-mi lucească
Plumbii nu mi-i risipească
Fiul meu să le găsească,
Cu ele să pribegească.

şi mai departe:

Pe tîne-său să răzbune,
Ca să piară rău-n lume..."

Muzica are aici accente eroice, marţiale şi ecourile de baladă populară se fac deosebit de puternic simţite.

Compozitorul încredinţează după aceea orchestrei rolul de a comenta, cu mijloacele-i specifice, drama. Este un glas funebru, de moarte şi cîntul viorilor în crescendo, pe pedala cornilor, atinge momente dramatice de mare intensitate.

Dar reintrarea vie, într-o mişcare marţială a corului, schimbă climatul, creînd o atmosferă senină, de încredere în viitor şi în izbînda luptei; această atmosferă este continuată şi întărită în final, de către orchestră.

Scriind Balada, compozitorul a urmărit cu evidenţă o cît mai strînsă legătură între imaginile muzicale şi text, pe care îl însoţeşte şi întregeşte, îl îmbogăţeşte cu o plasticitate deosebită. De aici acea mare mobilitate melodică care se face necontenit simţită.

Armonia realizată este originală, de o subtilă savoare, iar paleta orchestrală, auster colorată, e cu atît mai pregnantă. Trebuie să arătăm că nu există în lucrare concesii de gust.

Recitativul dramatic a fost susţinut de baritonul Alexandru Bădulescu, solist al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., care a redat cu patos moartea haiducului. Este neîndoios că la o nouă interpretare va putea realiza o trecere şi mai bine gradată de la durerea din:

Fraţilor...
Fraţilor,
Bunii mei fraţi,
Rana-n zadar mi-o legaţi...

la eroismul dinaintea morţii, atît de bine exprimat în muzica stihurilor:

Flinta să mi-o lustruiască
Iataganul să-mi lucească,
Plumbii nu mi-i risipească,
Fiul meu să le găsească etc.

Corul omogen (dirijor Gheorghe Danga) a cîntat nuanţat, redînd cu o reală participare emotivă conţinutul baladei.

Orchestra Radiodifuziunii, care a avut de-a lungul concertului rolul cel mai important, s-a prezentat cu acordajul bine realizat, cu o sonoritate plină, frumos rotunjită, cu frazarea îngrijită, cu o dinamică eficace.

Cu un superior simţ al nuanţelor, maestrul Silvestri a realizat justul echilibru cerut între masa corală şi orchestrală ca şi între solist şi orchestră, ceea ce a permis înfăţişarea justă şi cît mai expresivă, a conţinutului dramatic al baladei. Trebuie să arătăm că lucrarea apropie pe cei ce o urmăresc, îndeosebi la reaudiţia ei.

Concertul a culminat cu o magistrală interpretare a suitei „Săteasca" de George Enescu, cînd fina punere în valoare a amănuntelor şi în acelaşi timp aprofundarea intenţiilor de ordin programatic ce stau la baza lucrării au făcut ca de acest minunat juvaer al muzicii romîneşti să se poată bucura intens publicul ascultător.

Pe marginea acestei realizări a dirijorului Constantin Silvestri, care cu grijă şi cu mult discernămînt a luminat patru aspecte de un deosebit interes artistic al creaţiei simfonice romîneşti, vom releva consecvenţa cu care eminentul muzician promovează muzica noastră.

Rapsodiile, simfoniile, suitele şi lucrările de muzică de cameră, ale lui George Enescu, Mihail Andricu şi Paul Constantinescu, „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi, poemul „Mama" de Matei Socor etc., au fost prezentate şi imprimate nu numai la noi dar şi în străinătate. Const. Silvestri a prezentat apoi, la noi, nenumărate alte piese simfonice în primă audiţie şi alături de compozitorii amintiţi sînt de citat: Dinu Lipatti, Stan Golestan, Filip Lazăr, Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Zeno Vancea, Teodor Rogalski, Alfred Mendelsohn, Leon Klepper, Hilda Jerea etc. ale căror lucrări au beneficiat de interpretarea sa.

O menţiune cu totul specială e de făcut în privinţa unor lucrări de proporţii şi însemnătate deosebită ca baletul „Nunta în Carpaţi", opera „O noapte furtunoasă" precum şi oratoriile de Paul Constantinescu, prezentate toate în primă audiţie la un înalt nivel artistic.

O cercetare a activităţii sale din ultimii cincisprezece ani arată că în cadrul celor peste 100 de concerte pe care le-a dirijat, lucrările romîneşti au intrat de 75 ori — ceea ce dovedeşte dragostea cu care Constantin Silvestri a îmbrăţişat creaţia compozitorilor noştri în rîndul cărora se situează el însuşi la loc de cinste.

Dar nu este aici vorba numai de acest aspect cantitativ al muncii artistice, ci de valoarea excepţională a tuturor interpretărilor sale, graţie cărora lucrările romîneşti au fost apropiate de înţelegerea şi dragostea marei mase a ascultătorilor.

* * *

Maestrul Alfred Alessandrescu se situează, de asemenea, în funtea dirijorilor ce urmăresc să facă cunoscută muzica simfonică romînească. Sub conducerea sa, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" a interpretat *Simfonia I-a de Ion Dumitrescu.*

Preocuparea lui Ion Dumitrescu de a crea compoziţii de larg suflu pe baza exclusivă a creaţiei populare romîneşti, s-a cristalizat deplin şi în această simfonie.

Compozitorul a avut în vedere faptul că una din problemele majore ale creaţiei noastre simfonice este aceea a dezvoltării tematice. Pentru a putea realiza această dezvoltare a pornit de la simple celule melodice, de la mici motive caracteristice, pe care le-a crescut pînă la teme de o mare amploare, le-a îmbrăcat în armonia reclamată de ele, le-a îmbogăţit cu fantezie şi ingeniozitate.

Mergînd la izvoarele cîntecului popular romînesc, compozitorul l-a introdus în opera sa, cu discreţie, fără insistenţe şi fără a aduce regionalisme, tot aşa cum s-a ferit să cadă în exotism.

Este adevărat, întîlnim în simfonie unele elemente ritmice, anumite formule neîmprumutate folclorului şi care sînt de pură invenţie personală; în general ritmica lucrării e foarte capricioasă: măsuri de cinci timpi de pildă, care alternează liber cu măsuri de trei timpi etc. Acest balans ritmic — spre a-l numi astfel — acordă pasajului respectiv o fizionomie inedită, originală, care este totuşi foarte romînească.

Introducerea lentă cu care debutează lucrarea, are măreţie, creînd, în creşterea ei la întreaga orchestră, o puternică tensiune dramatică; ea dezlănţuie, după ce ajunge la culminaţie, acel **Allegro energico** de mare dinamism, scris în formă de sonată şi care pornind în canon este dezvoltat în spiritul unui joc tumultuos ce respiră putere, viaţă.

Este de relevat caracterul doinit al temei a doua expusă de clarinet, o caldă evocare a străvechii noastre doine, a cîntecului lung romînesc. Dezvoltarea celor două teme atinge însă, după părerea noastră, o lungime prea mare.

Partea a doua, **Andante calmo** este un lied mare a cărui primă temă, de proporţii vaste, a fost expusă de violoncel, foarte expresiv, pe circa 40 măsuri. Tema are o deosebită căldură şi nobleţe.

Ea e pătrunsă de lirism şi în substanţa-i melodică bogată vibrează intonaţiile cu caracter psaltic, de care muzica noastră populară este adesea pătrunsă.

Partea mijlocie a liedului, scrisă în stilul unui colind romînesc plin de prospeţime şi savoare, a fost foarte frumos redată, de cornul englez (D. Stancu) şi corn (S. Pincu) care au cîntat-o în canon.

Partea a III-a a simfoniei este un **allegro scherzando** construit în formă de scherzo-rondo, în care tema scherzo-ului apare sub formă de refren, ce alternează cu două cuplete (a.b. a.c. a). Ritmica vioaie în care se dezvoltă este întreruptă de trio **notturno andantino** unde cornul sună a bucium, creînd o atmosferă pastorală, un îndemn la linişte, la repaus (aici cîntul cornului s-ar fi cerut realizat mult mai cald, mai catifelat, mai evocator. În repriză însă, s-a mai ameliorat, îndeosebi în fragmentul ce apare ca un ecou). Scherzo revine apoi în rezumat.

Finalul, **allegro risoluto,** are forma unui allegro sonatic. Spre deosebire de allegro-ul iniţial, acesta este făurit pe teme de proporţii mai mari. Prima temă apare ca un coral larg, cu caracter de imn. Compozitorul a urmărit să realizeze aici un marş pe baza intonaţiilor populare romîneşti — ceea ce nu este însă prea uşor. Am aflat în final, pe de altă parte, unele momente deosebit de incisive, prin ritmurile diabolice şi prin alura sinuoasă a dezvoltării. Această ultimă parte merge către o culminaţie puternică în care alături de tema principală a mişcării revine şi tema principală din allegro-ul iniţial.

Lucrarea se caracterizează prin specificul său romînesc, prin unitatea stilului şi prin armonizarea temelor realizată pe baza potenţelor modale proprii cîntecului nostru popular. În ceea ce priveşte armonia lucrării mărturisim că am fi dorit-o făurită cu mai multă îndrăzneală.

Sub raportul ţesăturii contrapunctice — care este severă, pe alocuri insistentă — aceasta dă adesea o densitate mare lucrării — de unde necesitatea unei reaudiţii, cînd planurile sonore se detaşează şi mai luminos, profilul temelor apare mai caracteristic. Este foarte adevărat că temele folosite de compozitor uneori — şi am citat în această privinţă exemplul temei principale a andantelui — apar lungi, sinuoase. Există mai multe asemenea teme lungi care s-ar fi cerut poate mai concise. Ne întrebăm însă dacă nu cumva, în acest caz, fragmentarea lor ar mai fi fost în măsură să dea acel suflu simfonic despre care am făcut menţiune.

O preocupare evidentă a compozitorului este de a aduce şi în orchestraţie, climatul creat de formaţiile orchestrale populare ce au ţambal; în acest scop a folosit piccolo şi bateria, uneori harpa, cu bune rezultate.

Dispunînd de un arsenal întreg de mijloace contrapunctice şi armonice, pe care le mînuieşte cu o reală măiestrie, compozitorul este înclinat să le folosească din plin — de unde un anumit exces al scrierii în imitaţii şi canon, fiind de citat, sub acest raport, dezvoltarea din partea întîia a simfoniei. În ceea ce priveşte suflul epico-dramatic al lucrării, acesta ni s-a dezvăluit mai bine după o nouă audiţie.

Simfonia a suscitat mai de mult un interes deosebit în rîndurile compozitorilor, preocupaţi să realizeze lucrări în acest gen şi care, întemeiate pe muzica populară, să răspundă exigenţelor artistice contemporane.

Aprofundînd lucrarea cu minuţiozitatea ce caracterizează munca sa artistică, maestrul Alfred Alessandrescu a fost în măsură să o prezinte cu strălucire şi adîncime. Orchestra Filarmonică s-a manifestat nu numai cu precizie tehnică, dar a depus şi mult suflet, mult interes la izbînda lucrării. Au fost reliefate cu succes pasajele de ritmică, adesea deosebit de dificile, ce abundă îndeosebi în prima mişcare şi scherzo; au fost redate cu poezie evocatoare Andantele (notturno) şi cu dinamism şi siguranţă finalul.

O dată mai mult, maestrul Alfred Alessandrescu s-a dovedit propagandistul activ şi devotat al muzicii romîneşti.

Referindu-ne doar la primele audiţii, constatăm că Alfred Alessandrescu a prezentat — numai în ultimii cinci ani — circa 30 lucrări noi ale compozitorilor noştri, printre care M. Andricu (Rapsodia şi Simfonetta a 4-a), Ion Dumitrescu (Preludiu simfonic), Paul Constantinescu (Dans din Oaş, Brîul, Ciobănaşul, Olteneasca), Zeno Vancea (Rapsodia bănăţeană), Alfred Mendelsohn (Poemul eliberării), Ludovic Feldman (Uvertura festivă, Preludiu şi dans), C. Palade (Griviţa luptătoare), Sabin Drăgoi (Mitrea Cocor), Leon Klepper (Drumul Dunării spre Mare) etc.

Este lung, de asemenea, şirul compozitorilor noştri, ale căror lucrări au fost dirijate la Filarmonica de Stat sau la orchestra simfonică Radio de către Alfred Alessandrescu: George Enescu, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Rogalski, G. Stephănescu, Nona-Ottescu, Marţian Negrea, George Enacovici, Hartulary Darclée, Anatol Vieru, Laurenţiu Profeta, Emanoil Elenescu etc., etc.

Munca artistică a ambilor dirijori dusă cu abnegaţie şi cu o dezinteresată dăruire trebuie să constituie o pildă vie, de adevărat patriotism în domeniul promovării muzicii romîneşti, demnă de urmat de toţi dirijorii noştri care suie la pupitrele orchestrelor simfonice din ţara noastră şi din străinătate.

J. V. PANDELESCU

Sonate romîneşti pentru vioară şi pian în interpretarea lui Mircea şi Mariana Săulescu

Violonistul Mircea Săulescu şi pianista Mariana Săulescu au dat un recital de sonate romîneşti, cuprinzînd Sonata op. 32 de Mihail Andricu, pe a cărui primă pagină se citesc cuvintele: „A mon bien cher George Enesco", Sonata op. 19 nr. 1 de Constantin Silvestri, Sonatina lui Paul Constantinescu scrisă în 1909 şi Sonata a II-a op. 6 de George Enescu. Un program variat atît în ceea ce priveşte conţinutul, cît şi în ceea ce priveşte tehnica componistică.

Maestrul Mihail Andricu este un compozitor fecund, a cărui creaţie îmbrăţişează mai toate genurile. In toate se reliefează un stil foarte personal, legat întru totul de problemele muzicii romîneşti. Compozitorul tinde spre o muzică lirică, cu nuanţe bucolice şi cu nota predominantă optimistă. In decursul întregii sale activităţi creatoare, Mihail Andricu a evitat orice influenţe care ar putea da un dezechilibru muzicii sale. Sonata op. 32, audiată, are aceste caracteristici amintite mai sus. Această lucrare e alcătuită din trei părţi. Prima parte e conturată prin expunerea şi prelucrarea celor două teme, una cu caracter ritmic, cea de-a doua de o factură amplă, sinusoidală, plină de cantabilitate. E interesantă coda prin cadenţa ei, ce ne sugerează un ison de cimpoi. Partea a doua se caracterizează la început printr-o atmosferă lirico-nostalgică ce alternează cu o mişcare mai vie; iar partea a treia se încheie într-o mişcare vioaie cu două teme bine conturate ritmic ce contrastează cu o mişcare lentă, de o frumuseţe deosebită, constituind una din paginile remarcabile ale compozitorului. Interpretarea celor doi muzicieni romîni a fost frumoasă. Trebuie relevat faptul că partea pianistică este dificilă şi întreg stilul sonatei are un caracter specific genului muzicii de cameră, astfel încît nu a fost uşor de realizat unitatea între cele două instrumente.

O bucurie pentru public a fost audiţia Sonatei op. 19 nr. 1 a maestrului Constantin Silvestri. In ultimii 11 ani, iubitorii de muzică s-au obişnuit să-l admire pe acest artist mai mult în calitatea sa de interpret. Latura componistică a lui Constantin Silvestri e mult mai puţin cunoscută. In ultimul timp am avut prilejul să auzim mai multe lucrări ale sale care păreau uitate de mult. Am putut desluşi de fiecare dată spiritul original al creatorului, care se ţine departe de orice academism, tendinţa sa de a căuta elemente expresive noi. Compozitorul Constantin Silvestri este exponentul unei arte moderne, legată de frămîntările muzicienilor veacului al XX-lea. Anumite îndrăzneli ale artei sale pot părea la o primă audiţie neînţelese, dar o reaudiţie a operei o impune pe deplin. Desigur că interpretarea acestei sonate care poartă pecetea personalităţii compozitorului (deşi e scrisă cu mulţi ani în urmă) au pus la grea încercare pe cei doi interpreţi. Am apreciat ritmul trepidant pe care l-au imprimat primei părţi a sonatei; foarte reuşită a fost coda. Partea a doua a constituit una din cele mai artistice realizări din întreg concertul, graţie sudurii complete în interpretare; cei doi muzicieni au redat în chip convingător starea de intimă meditaţie ca şi dramatismul puternic al mişcării. Finalul, un rondo cu un colorit rustic, care readuce unele idei auzite, dînd un caracter ciclic piesei, nu a fost însă înfăţişat cu aceeaşi intensitate. Aici ritmul a apărut mai puţin conturat.

Paul Constantinescu este unul din compozitorii a căror muzică se bucură de cea mai mare popularitate.

Sonatina este o lucrare de tinereţe, deosebit de inspirată, fapt care a făcut ca ea să intre de mult în repertoriul violoniştilor romîni. Este alcătuită din trei părţi, în care ritmica de dans, umorul fin ca şi nostalgia se împletesc de minune. Ne-a plăcut mult nervul cu care a fost interpretată partea întîia, începînd cu expunerea temei la pian, şi urmînd cu creşterea spre tema a doua în fortissimo. Mircea Săulescu a redat atmosfera unor „vremi de demult" în Andante cu muzicalitate. In final însă, reexpoziţia nu a avut strălucire, iar coda a fost bruscată, fapt care a şters puţin din elementele de virtuozitate din încheierea sonatinei.

Cu Sonata a II-a de George Enescu, s-a încheiat programul.

Personalitatea lui George Enescu nu mai cere nici o prezentare. Sonata a II-a pentru vioară şi pian, deşi scrisă în tinereţe, e o lucrare remarcabilă, plină de poezie şi nobleţe, şi nu ne sfiim să o spunem, de vis. O respiraţie amplă, teme generoase îmbrăcate într-o formă clasică de sonată ne impresionează continuu, fără a avea de loc un caracter academic. Atît violonistul cît şi pianista s-au identificat cu stilul lucrării, redînd acel misterios pianissimo al primei teme şi generozitatea temei secunde din mişcarea întîia; în partea a doua am fost adînc impresionaţi de dorul fremătător redat în primul fragment şi de intimitatea celui ce-l succede. Incheierea părţii a doua a fost un moment de mare sensibilitate artistică, în care interpreţii şi-au dezvăluit talentul lor. Finalul, care readuce în augmentare momente din prima parte şi dintr-a doua, a fost interpretat cu înţelegere şi foarte bine au fost găsite sonorităţile abia şoptite din codă. Trebuie să felicităm pe cei doi artişti care nu pentru prima oară, duc cu elan şi totală dăruire această misiune de răspîndire a muzicii romîneşti de cameră.

D. POPOVICI

Oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu în interpretarea Ansamblului M. F. A.

Prin activitatea desfăşurată în concertele date în ţară şi prin rodnicul schimb de experienţă cu ansamblurile noastre şi cele de peste hotare (în turneele din U.R.S.S., R.P. Chineză, R.P. Ungară, R. Cehoslovacă, R.P. Bulgaria), Ansamblul de Cîntece şi Dansuri al M.F.A. a acumulat, în cei 9 ani de existenţă, practică şi cunoştinţe profesionale deosebite. In ultima vreme a fost realizată orchestra simfonică, au fost reorganizate spectacolele şi s-a îmbogăţit repertoriul.

Concertul dat la 11 aprilie în sala Ateneului R.P.R., în cadrul căruia s-a executat prima parte a oratoriului eroic „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, a însemnat un eveniment remarcabil în viaţa acestui ansamblu. Iar pentru noua orchestră simfonică acest concert a fost un adevărat examen.

Intregul colectiv artistic s-a străduit să exprime cu plasticitate şi dramatism lupta pandurilor conduşi de Tudor Vladimirescu contra ciocoilor, boierilor şi asupritorilor turci, în răscoala din 1821.

Colonelul Dinu Stelian, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat, utilizînd o gestică vie, expresivă şi precisă a reuşit să mînuiască cu autoritate o masă sonoră destul de mare şi complicată şi să scoată în relief, în cele mai mici amănunte, bogatul conţinut de idei şi sentimente ale oratoriului. Credem însă că grija pentru relevarea celor mai mici amănunte, indicarea tuturor intrărilor, exagerarea gestului pentru imprimarea nuanţei voite etc. — comportare valabilă şi foarte utilă la primele repetiţii — stînjeneşte pe dirijor la concert, unde nu trebuie să piardă din vedere concepţia generală, suflul larg, stilul şi linia mare a creaţiei. Desigur, trebuie ţinut seamă că dirijorul conducea o formaţie orchestrală înjghebată de curînd, în care sudura necesară se va face de-abia cu timpul. El a scos în evidenţă încă de la început, în „Preludiu simfonic", motivele de bază ale lucrării: motivul tînguit al bejeniei, motivul impetuos al ameninţării, motivul dîrz şi tăios al revoltei. Prin reluarea motivului bejeniei, pe rînd, de diverse grupe instrumentale, s-a putut constata — ca de altfel de-a lungul întregii lucrări — că grupa violinelor trebuie completată deoarece are uneori un debit insuficient şi difuz, grupa violelor sună omogen, grupa violoncelilor este slab reprezentată, iar contrabaşii, în fortissimo, sună aspru. In schimb grupa alămurilor (Stoica Banarus, Ion Niţă, Panait Mihai, Theodor Ţurcan) a fost satisfăcătoare.

Cu toate deficienţele inerente unei formaţii noi, sîntem convinşi că dacă munca devotată depusă la pregătirea acestui concert va continua şi în viitor şi dacă se vor completa compartimentele deficitare, orchestra Ansamblului M.F.A. va putea susţine cu succes un repertoriu simfonic.

Corul (norodul asuprit, ţărani, haiduci, panduri), parcurgînd o partitură care necesită nu numai calităţi vocale deosebite, dar — mai cu seamă — cunoştinţe tehnice şi o serioasă rezistenţă la eforturi prelungite, a dovedit o exemplară omogenitate, o bună dicţiune, multă supleţe şi o expresivitate impresionantă. Rare excepţii au făcut tenorii primi în unele părţi unde acutele au fost cam deschise. Datorită îndelungatei sale experienţe şi baghetei dirijorului, corul a ştiut să dozeze eforturile vocale, să pună zăgaz tendinţei de a da totul de la început şi să se declanşeze în momentele culminante de mare tensiune dramatică.

Este locul să notăm munca şi priceperea depusă de maestrul de cor, profesorul Ion Şerfezi.

Basul Constantin Grigorescu, cu vocea sa puternică şi generoasă, destul de suplă şi caldă în registrul mediu şi grav, a dat o autentică interpretare populară „Cîntecului ţăranului bătrîn", destăinuind codrului frate, jalea care a cuprins ţara. Partitura necesită însă, pentru ambitusul doinei — în special pentru registrul înalt — o voce de bas cantabil.

Ţăranul băjenit (şi haiducul) a fost interpretat de tînărul tenor Corneliu Stavru, laureat al celui de al IV-lea Festival Mondial al Tineretului, un valoros şi promiţător element artistic care pînă acum doi ani lucra pe şantier ca inginer. El posedă o voce de tenor dramatic, egală şi puternică în toate registrele, bine timbrată, nobilă şi pătrunzătoare. Cu o muzicalitate, dicţiune şi frazare remarcabilă, solistul a reuşit să dea viaţă rolului său, să-l trăiască din plin. Totuşi, tenorul Stavru mai are de studiat încă pentru a-şi dezvolta acutele, a-şi unifica şi mai bine registrele şi pentru a da o mai mare supleţe vocii sale.

In interpretarea sopranei Ioana Nicola, artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat, am ascultat „Cîntecul mamei lui Tudor", pe o melodie populară, prelucrată cu măiestrie de compozitor. Solista a dovedit reale calităţi artistice, relevînd o voce puternică, un timbru clar şi plăcut. Ea a dat o justă interpretare rolului mlădiind vocea în prima parte a cîntecului, trecînd apoi la accente puternice, dramatice, în partea finală. Căci mama lui Tudor nu cîntă un simplu cîntec de leagăn, ea îşi îndeamnă fiul iubit la luptă, la fapte de eroism.

Apoi, orchestra printr-o creştere bine gradată a sonorităţii ne-a înfăţişat, cu multă forţă de sugestie, „un tropot de cal", venind din depărtare din ce în ce mai năvalnic. Pătrunzătoare se aud strigătele corului (norodul): „Cine aleargă prin codri ca vîntul? Cine străbate în tropot pămîntul?" Se desprinde apoi — intonat de instrumentele de alamă — luminos, marţial, eroic, motivul lui Tudor. Puternic şi convingător răsună vocea baritonului Octav Enigărescu, laureat al Premiului de Stat şi al Concursului Internaţional de la Praga, în rolul lui Tudor. Cîntăreţ cu preţioase însuşiri vocale, baritonul Octav Enigărescu a realizat, în general, o interpretare valoroasă. Mînuindu-şi vocea cu deosebită supleţe, el s-a străduit să ne înfăţişeze un Tudor îndurerat de jalea poporului, dar hotărît să curme răul din ţară. In „Marşul lui Tudor", corul a scos în relief linia melodică simplă, accesibilă, ritmul bine conturat şi mobilizator. Insufleţita executare a acestui marş cucereşte întreg auditoriul.

După „Cîntecul pandurului călare", melodie plină de farmec, căreia tenorul Corneliu Stavru i-a dat o interpretare caldă, plină de lirism, corul norodului exprimă cu o măreţie simplă, solemnă şi adînc grăitoare, devotamentul faţă de Tudor.

„Corul oltencelor" a fost executat de un grup vocal feminin din Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu". Deşi compus din elemente preţioase, datorită însă repetițiilor insuficiente, acest grup coral a vădit o execuție lipsită de unitate și nuanță, iar ritmul de 5/8 a fost puțin precipitat.

Un rol important în gradarea „Cavalcadei spre București și aclamarea lui Tudor ca domn al săracilor“ l-au avut timpanii (Ion Mănăilă) și toba mică, mînuită cu mare dibăcie și cu un apreciabil simț al ritmului de Alexandru Baldovin. Sonoritatea instrumentului este însă prea dură.

La capătul unei partituri destul de dificile, impunător și sărbătoresc, cu forțe înzecite, corul a executat o strălucitoare „Apoteoză“ trezind în auditor puternice emoții artistice

AL. COLFESCU

Pe marginea unor concerte de muzică ușoară

Concertele și concertele-spectacol de muzică ușoară și-au cîștigat în anii din urmă o meritată popularitate. Manifestările artistice de acest fel, organizate în stagiunile trecute sub egida Ansamblului de Estradă și conduse de H. Mălineanu, Teodor Cosma, Elly Roman, Emanoil Ionescu etc., au însemnat contribuții de preț la difuzarea creației de muzică ușoară romînească și a altor popoare, la creșterea nivelului interpretativ și la educarea bunului gust al unui public larg.

In actuala stagiune au fost prezentate în București două concerte de muzică ușoară: unul condus de Edmond Deda, celălalt de Sergiu Malagamba. Trebuie subliniată ca pozitivă ideea de a da fiecărui concert o linie tematică, un fir conducător, menit să acorde o anumită unitate diversității pieselor cuprinse în program. Astfel, concertul „Dansați cu noi“ (conducerea muzicală Edmond Deda) caută să prezinte o serie de melodii de dans — „Poveste muzicală“ — cîntate în deschidere de către trio-ul Armonia, făcînd chiar un amuzant „istoric“ al dansului de la menuet pînă la sambă. In concertul-spectacol „Călătorie pe note“ (conducerea muzicală Sergiu Malagamba) este reluată ideea mai veche a turneului muzical de-a lungul lumii. Trebuie spus însă că în timp ce „Călătoria pe note“ își urmează cu succes ruta, în concertul „Dansați cu noi“ tema este repede părăsită în favoarea unui program variat, cuprinzînd doar puține melodii de dans.

Cu toate acestea, concertul dirijat de Edmond Deda merită buna apreciere de care se bucură din partea publicului, pentru numeroasele piese de calitate cuprinse în program.

Ansamblul pe care și l-a alcătuit Edmond Deda este omogen, conducătorul său formînd împreună cu Gelu Solomonescu un cuplu solistic bun, iar secția ritmică (bas, chitară, baterie) se face remarcată prin precizie, siguranță și discreție în intervenții. Cei doi pianiști au multă rutină, o bună tehnică individuală și de ansamblu, așa cum s-a putut remarca, de pildă, în aranjamentul „Dansului focului“ de De Falla și un stil instrumental clar, care nu se pierde în combinații armonice extreme, ci urmărește dimpotrivă, reliefarea liniei melodice.

Concertul lui Edmond Deda cuprinde numeroase melodii noi de muzică ușoară ale compozitorilor noștri. Este regretabil însă că nu au fost alese — așa cum cerea tema concertului — mai multe melodii de dans și că piesele alese nu sînt cele mai reușite din cîte au fost scrise în timpul din urmă. Astfel, alături de „Picături din cer“ o piesă foarte frumoasă a lui Marius Mihail, interpretată cu sensibilitate de trio Armonia (Margareta Mureșeanu, Victoria Manolescu, Mona Scotti) sau de melodia „Visez sau e adevărat?“ de H. Mălineanu, ni se oferă cîntece cu totul nereprezentative pentru actualul stadiu al muzicii ușoare romînești cum sînt „Cantonierul“ de Radu Zaharescu, „Pentru ce“ de Titi Acs, „Rîzi că viața e frumoasă“ de Aurel Giroveanu și Adrian Ionescu ș. a. Impreună cu emisiunile radiofonice, concertele de muzică ușoară sînt mijlocul cel mai eficace de răspîndire a noii creații de acest gen. Ar fi de aceea firesc ca în alcătuirea programelor să intre cu precădere cele mai frumoase cîntece ale compozitorilor noștri.

Lipsa spiritului de selecție a muzicii, devine deosebit de supărătoare atunci cînd este dublată de o extremă toleranță în privința calității textelor literare. Am putut auzi nu o singură dată în cîntecele romînești din program adevărate platitudini versificate:

„Deși mă însoțea veșnic teama
Că se va sfîrși prea curînd
Tu nici acum nu-ți dai seama
Că ești tot ce-am avut în gînd... etc.
. . . .
Dar e mai bine pentru amîndoi așa“

(„Să ne închipuim că a fost o glumă“ — text de Mălineanu)

rime apoetice:

„...că cineva de la raion
măsoară dealul la canton“.

(„Cantonierul“ — text de Horia Șerbănescu)

sau versuri de-a dreptul ridicole:

„Orice dans e delicios
Atunci cînd îl dansezi frumos“.

(„Poveste muzicală“ — text Horia Șerbănescu)

Problema calității textelor de muzică ușoară nu este nouă și se leagă între altele de faptul că nu au fost încă atrase către această activitate valori profesionale ale poeziei, care ar putea realiza saltul calitativ atît de așteptat. Evident, nu este simplu să transpui în genul ușor temele vieții noastre de azi, problemele reale ale sufletului omului nou. Dar tocmai de aceea este necesar să se acorde o atenție mai mare creației de texte, să se manifeste o exigență sporită față de creatorii de resort.

In programul concertului condus de Edmond Deda, au fost incluse și mai multe melodii străine de muzică ușoară alese, spre deosebire de cele romînești, cu mult discernămînt. Din păcate, Mihai Kingsburg, în „Cîntecul șoferului“ de Lemarcque și Nicolae Nițescu în „Buongiorno tristezza“ de Frustacci au avut de înfruntat greaua comparație cu alte interpretări bine cunoscute publicului din emisiunile radiofonice. Cu toate calitățile lor, cîntăreții romîni nu reușesc să se apropie de aceste modele. Rezultatul este că interpretarea melodiilor pare palidă și dă o impresie de diletantism iar auditorul rămîne decepționat. Mai bine inspirat au fost același Nicolae Nițescu, cîntînd în limba rusă melodia „Lolita“ de Fradkin, Gică Petrescu cu „Samba“ și un potpuriu de melodii franceze, și în special Edmond Deda interpretînd vocal un cîntec negru. Alegîndu-și o melodie din repertoriul lui Paul Robeson, Edmond Deda nu a căutat să se apropie de felul de a cînta al marelui artist, ci dimpotrivă a tălmăcit-o într-o manieră proprie, dozînd în mezza-voce cu multă căldură și sensibilitate și cu o frumoasă dicție. A fost unul din cele mai emoționante momente ale concertului.

Alături de cunoscutele cîntărețe Dorina Drăghici și Mara Ianoli, care se arată totdeauna gata să dea interpretări de nivel superior muzicii ușoare romînești, o foarte bună impresie lasă trio-ul „Armonia“. Cele trei cîntărețe formează un ansamblu vocal omogen, cîntă curat și cu gust, vădind calități care le recomandă și pentru viitoare concerte sau spectacole.

Prin diversitatea programului, prin calitatea multor melodii și nivelul de pregătire la care se prezintă soliștii și ansamblul, spectacolul muzical „Dansați cu noi“ ar putea fi socotit valoros dacă ținuta sa nu ar fi serios diminuată de libretul prezentării și de jocul celor doi „comentatori veseli muzicali“ (cum îi anunță programul pe Horia Șerbănescu și Radu Zaharescu). Spectatorul asistă uluit la o desfășurare de glume vechi, de prost gust, sau chiar triviale, care merg de la a traduce „alea jacta est“ prin „aia jachetă este“ sau „post mortem“ prin „poșta morților“, pînă la a face să rîdă contrabasistul — insensibil (nici nu e greu) la orice glumă a „comentatorilor veseli“ — gîdilînd... contrabasul, de la a defini pe Cristofor Columb drept... o pasăre care a descoperit America, pînă la a scoate limba către public! Nu o singură dată, în timpul intervențiilor lui Radu Zaharescu și Horia Șerbănescu, ne-am întrebat dacă cei doi prezentatori se pregătiseră pentru un concert de muzică ușoară sau pentru un spectacol (și acela prost) de circ.

Mergînd pe linia minimei rezistențe față de un anumit public, Radu Zaharescu și Horia Șerbănescu s-au dezlănțuit într-o avalanșă de clovnerii care viciază considerabil întreaga atmosferă a concertului. Ni se pare de neînțeles îngăduința lui Edmond Deda și a factorilor de răspundere din Ansamblul de Estradă și Ministerul Culturii față de un asemenea „mod“ de a prezenta muzica ușoară.

Concertul-spectacol „Călătorie pe note“ vine în schimb să ne demonstreze că se pot face prezentări care, fără a fi excepțional de spumoase și strălucitoare, sînt totuși alcătuite cu bun simț și presărate cu momente de umor autentic.

Deși scrisă pentru un concert-spectacol, prezentarea semnată de M. Leonard, Al. Struțeanu și B. Fălticeneanu nu ocupă în economia generală a serii un spațiu mare, limitîndu-se în general să urmărească tema: Călătoria muzicală prin diferite țări ale lumii. Astfel prezentarea își îndeplinește adevărata misiune educativă și contribuie la ridicarea nivelului artistic al concertului.

Concertul oferă ascultătorului o serie de melodii caracteristice de muzică ușoară ale diferitelor popoare, prezentate de către cei mai buni din interpreții acestui gen, într-un cadru scenic simplu, dar realizat cu gust, varietate și ingeniozitate (regia B. Fălticeneanu).

Sub conducerea lui Sergiu Malagamba, unul dintre bunii muzicieni de specialitate, se desfășoară timp de două ore un spectacol în cadrul căruia evoluează, alături de artiști cunoscuți, ca Maria Tănase, Florin Dorian, Trio Grigoriu, talente tinere cum sînt Luchi Mihăilescu și Luigi Ionescu.

Dintre numele noi s-a remarcat Luchi Mihăilescu care, cu o voce frumoasă și un bun stil, a interpretat melodia „Azi“ a compozitorului ceh Prohacka și „Le cordonnier“ de Lemarcque, aceasta din urmă fiind anunțată — nu ne putem explica de ce — drept „muzică ușoară poloneză“ și cîntată în limba polonă! Popularul Trio Grigoriu, serios pregătit, a apărut în două potpuriuri, unul de muzică argentiniană iar al doilea de muzică sovietică. Dintre soliștii vocali o frumoasă impresie lasă, de asemenea, tenorul Florin Dorian, bine distribuit într-o canzonetă italiană și într-un cîntec de Raicev, Maria Serea, solistă a unei suite de valsuri vieneze și Luigi Ionescu, interpretul melodiei „In amurg“, o creație reușită a lui Aurel Giroveanu. In schimb, același Luigi Ionescu eșuează în „Buongiorno tristezza“ lipsindu-i, ca și lui Nicolae Nițescu, autenticitatea stilului.

Maria Tănase realizează un bun final de act întîi, cîntînd în maniera sa caracteristică o melodie populară romînească. In partea a doua însă, interpreta atît de apreciată a folclorului nostru nu reușește să obțină succesul obișnuit, cu piesa „O dată în viață scrii o poezie“ de Nicolae Kirculescu, cu totul nepotrivită temperamentului ei artistic.

Concertul cuprinde și două potpuriuri de muzică ușoară cîntate de Fedy Arie. Dacă în potpuriul de melodii maghiare a deranjat doar maniera avocală, parlando-ul exagerat al solistei, în schimb în suita de melodii franceze, interpretarea de factură modestă a cunoscutei „Băsmăluțe“ de Ytier se învecinează cu cupletul pornografic „Je veux“, a cărui includere în program ni se pare o inadmisibilă concesie făcută prostului gust.

Un merit al organizatorilor „Călătoriei pe note“ îl constituie prezentarea unor piese de muzică ușoară devenite clasice. Astfel, publicul a putut auzi cîteva cunoscute lucrări de Rose, Artie Shaw și Duke Ellington. Aranjamentele orchestrale, făcute cu multă ingeniozitate, pun în valoare resursele multiple ale ansamblului, astfel că cele mai bune momente ale concertului rămîn cele orchestrale. Un exemplu de realizare stilizată a unei melodii clasice, de mult banală, este execuția tango-ului „Porché“ de Canaro, în care ansamblul se limitează la instrumentele de coarde și acordeon, speculîndu-se în special chitara, ca instrument solistic.

Concertul se bucură și de aportul unor excelenți instrumentiști de muzică ușoară. Trompetistul Teodor Codău, cu un ton strălucitor, siguranță în atac și un variat joc de surdină este solistul „Caravanei“ de Ellington, în timp ce timbrul cald și virtuozitatea clarinetistului Al. Imre pun în valoare frumusețile concertului lui Artie Shaw. Dar momentul de maximă tensiune îl constituie interpretarea dansului „Lezghinka“ de Haciaturian, în aranjamentul lui Sergiu Malagamba. Dirijorul, trecînd solist la baterie susține întreaga execuție, dînd dansului un fundament ritmic solid și dinamic, care conduce întreaga creștere sonoră pînă la o culminație de forță.

Astfel, concertul-spectacol „Călătorie pe note“ ne-a arătat, printre altele, posibilitățile mari ale instrumentiștilor noștri de muzică ușoară, care din păcate nu sînt încă folosite în modul cel mai chibzuit. Actuala orchestră a Ansamblului de estradă nu are încă un profil definit, o componență echilibrată. Toate marile orchestre de muzică ușoară și distractivă se disting printr-o anumită alcătuire a formației, din care decurge un anumit raport între compartimente și o configurație sonoră aparte, cerută de conținutul muzicii executate. Dacă, lăsînd la o parte orchestrele care gravitează în jurul unui mare instrumentist (de pildă Armstrong), vom lua drept exemplu orchestrele din Republica Cehoslovacă, vom putea constata că cea a Radiodifuziunii se bazează pe coarde, în timp ce Karel Vlaha conduce o formație masivă de suflători. In ce ne privește, este necesar, ca, după cum au făcut și muzicienii sovietici, să căutăm o configurație a orchestrei care să corespundă cît mai bine conținutului și orientării actuale a muzicii ușoare romînești. In orice caz, trebuie să dispară flagrantele disproporții de volum sonor care există acum în orchestra ansamblului de estradă, unde zece viori trebuie să înfrunte intensitatea a zece suflători, cărora li se adaugă bateria și pianul.

A sosit timpul să fie alcătuită o orchestră de concert de muzică ușoară, o formație puternică, reprezentativă, care să poată da interpretări de înalt nivel ale lucrărilor compozitorilor romîni și ale celor străini.

Inmănunchind cele mai valoroase elemente, disparate azi în diferite formații, asigurîndu-i-se o conducere din ce în ce mai competentă, o asemenea orchestră ar putea constitui un factor propulsiv de seamă în dezvoltarea acestui gen deosebit de popular.

In drumul către un asemenea stadiu superior pe care l-am dori cît mai curînd realizat, concertul-spectacol „Călătorie pe note“ reprezintă o contribuție reală la progresul muzicii noastre ușoare și merită aplauzele publicului.

RADU GHECIU

O manifestare artistică a studenţilor conservatorului „Ciprian Porumbescu"

De curînd am avut prilejul să urmărim o nouă producţie a Conservatorului în sala Dalles. Au fost prezentate cu această ocazie clasele de muzică de cameră şi instrumente care au făcut cunoscute şi unele lucrări ale studenţilor de la clasele de compoziţie.

Interpretarea „Cvintetului în stil romînesc" pentru suflători de Vasile Jianu, de către Roman Victoria (flaut), Gutzi Adolf (oboi), Franz Emil (clarinet), Predeţeanu C. (fagot), Wilhelm Bretz (corn) — studenţi în anul II (clasa prof. Bulimar-Pitaru) — a arătat reale calităţi de ton frumos, precizie în execuţie şi muzicalitate. Clasele de pian au fost reprezentate de Zorleanu Alexandrina (clasa prof. Musicescu) şi Liana Şerbescu (clasa prof. Şerbescu). Zorleanu Alexandrina a prezentat două piese de Schumann. Deşi foarte bine pusă la punct în ceea ce priveşte tehnica, tînăra interpretă a lăsat de dorit în ceea ce priveşte lirismul şi nuanţarea variată. Liana Şerbescu a interpretat muzical partea a III-a a Fanteziei în do de acelaşi autor, dar mai ales Bourrée de Enescu, vădind o anumită tendinţă către virtuozitate.

Clasele de canto au lăsat o impresie mai slabă. Dumitru Cecilia (clasa prof. Mansi Barberis) şi Constanţa Cîmpeanu (clasa prof. C. Bădescu) au cintat muzical, dar vocile celor două interprete suferă prin lipsa de calitate şi prin faptul că nu au volum. S-ar putea ca aceste elemente să se valorifice mult mai bine în domeniul muzicii de cameră, sau de operetă, privinţă în care profesorii respectivi au calitatea să hotărască. Boicu Iulia (clasa prof. Silvia Feller) a interpretat cu fineţe Oda safică de Brahms şi cu lirism „Cucule pasăre blîndă" de N. Lungu. În aria din Carmen, o tehnică nesigură a vocii şi poate şi pretenţiile mari ale interpretării piesei, nu au dus-o la reuşită.

Seracim Cornelia, anul V canto (prof. Arta Florescu), s-a prezentat slab, supărînd prin stridenţa vocii, nesiguranţa şi timiditatea interpretării. O uşoară revenire a avut în „Primăvara" de Glier.

Un punct izbutit al programului a fost tălmăcirea poetică a „Baladei nordice" de F. Poenitz, de către Iusceanu Simona (clasa de harpă a prof. Pasquali).

Creaţia originală a fost variată ca gen, cuprinzînd trei lieduri de Ileana Marinescu, un lied de Costiug şi partea I-a şi a II-a din Sonata de vioară şi pian de Carmen Petra.

Au plăcut liedurile Ileanei Marinescu, a cărei sensibilitate se accentuează pe zi ce trece; de asemenea a impresionat frumoasa interpretare la care şi-a dat concursul soprana Vali Niculescu de la Teatrul de Operă şi Balet

Lucrarea lui Petra Carmen, bine redată de Stoenescu Alexandra (pian) şi Octavian Nicolae (vioară) (clasa prof. Mircea Bîrsan), arată o siguranţă în construcţie, dar o lipsă de îndrăzneală şi un academism prea sever îi diminuează calitatea. „Doina" de Costiug, pe versuri de St. O. Iosif, are un stil prea dramatic; dacă la sfîrşitul piesei e foarte bine găsit, la început e în discordanţă cu poetica imagine „a tălăngilor ce se tînguiesc pe căi"... Introducerea în acest moment a unor armonii mai colorate ar ridica valoarea lucrării.

Un cuvînt de laudă interpretului piesei, Dumitru Bredenel (clasa prof. Weiss), ce posedă calităţi vocale certe, lucru care a reieşit atît in prezentarea acestui lied, dar mai ales în „Aria calomniei" de Rossini; anumite neclarităţi în intonaţie trebuiesc înlăturate; ele sînt şi rezultatul unei tehnici de canto încă foarte crude.

Pe viitor profesorii trebuie să fie mai exigenţi în programarea elevilor, avînd în vedere că sala Dalles trebuie dedicată unor interpretări mult mai de calitate.

DORU POPOVICI

Producţia şcolii populare de artă din Bucureşti

Programul artistic prezentat de elevii şi profesorii Şcolii populare de artă din Capitală, pe scena teatrului din str. Popov (sala Sf. Sava), a constituit o expresie a condiţiilor prielnice pe care le creează regimul de democraţie populară pentru propăşirea artei. Sub îndrumarea Ministerului Culturii şi cu susţinerea Sfatului Popular al Capitalei, Şcoala populară de artă are rolul să asigure o pregătire artistică temeinică acelor oameni ai muncii, care, pe lîngă ocupaţia lor, se străduiesc să-şi însuşească unul din domeniile artistice. Şcoala populară de artă şcolarizează anual 600 elevi de toate vîrstele, majoritatea în cîmpul muncii, precum şi studenţi, elevi şi copii ai celor din cîmpul muncii. Şcoala (director Mircea Săndulescu) este condusă de un colectiv de profesori, încadraţi în patru secţii de activitate artistică: coregrafie, muzică, teatru şi plastică.

Un interes deosebit l-a prezentat coregrafia. Au plăcut în mod deosebit dansul tirolez „Vînzătoarea de cornuri", duetul comic „Polca" şi dansurile populare „Ghimpele" şi „Grădinăresele", susţinute de elevele de la clasa profesoarei Magdalena Bălan. Dansatoarele au arătat simţ ritmic şi precizie în mişcări. De asemenea, elevele profesoarei Maria Cholet au interpretat cu graţie şi distincţie dansul chinezesc „Valsul primăverii", Dansul spaniol şi Gavota. Apare ca evidentă preocuparea prof. Maria Cholet de a îndruma elevele pe linia de adîncire a ideii care animă dansul, de a da mai multă semnificaţie mişcării şi o sugestivă expresie gestului.

Elevii clasei de coreografie interpretînd dansul popular „Ghimpele"

Sînt de făcut unele obiecţiuni, privind montarea jocurilor populare romîneşti, ce copiază maniera vulgarizatoare care, sub pretenţia *stilizării*, schimonoseşte jocul popular cu elemente împrumutate artificial de la balet. Muzica de dans a fost corect executată de pianistele Şarlota Gherţovici şi Schor Melania. Demn de remarcat a fost şi tabloul coregrafic „Pentru viaţă — pentru pace“, interpretat de elevele clasei de mişcare scenică a prof. Ana Molnar.

De la secţia de muzică s-au distins elevele catedrei de pian şi în mod deosebit, au plăcut elevele Oana Gălăţeanu şi Nina Voina, de la clasa prof. Nathalia Romaşcu; ele au arătat un studiu bine îndrumat, o tehnică corectă, îmbinată cu preocuparea de a gîndi şi a exprima cu simţire fraza muzicală. Frumoase însuşiri şi o bună şcoală a pianului au demonstrat şi elevele Daniela Casvan şi Lucia Alexandrescu, de la clasa prof. Cornelia Iancu.

Elevii claselor de vioară ale prof. Cobilovici, M. Niculescu şi Jean Dumitrescu, deşi nu sînt suficient de pregătiţi pentru apariţia pe scenă, au dovedit totuşi că sînt îndrumaţi pe calea unui învăţămînt sănătos, că folosesc o metodă corectă şi prin studiu temeinic, ei vor putea să realizeze un nivel artistic ridicat.

Catedra de canto a produs puţine elemente şi acelea neconcludente. Merită remarcată eleva Lucia Dadîrlat, de la clasa prof. Lelia Popovici, care a cîntat cu un glas curat, fără stridenţe, cu fraza corect studiată şi exprimată cu simţ artistic.

Elevii catedrei de acordeon trebuie să urmărească cu multă atenţie perfecţionarea la acest instrument. Constantin Cimpoeru de la clasa prof. Solo Lupescu, a apărut în piesa de Schumann cu o tehnică rudimentară; în schimb, în potpuriul învăţat după auz, a cîntat cu uşurinţă. Elevul Constantin Mircea, de la clasa prof. Cornel Vîntu, a fost mai precis în ritm şi corect în intonaţie, cu o simţitoare predilecţie pentru stilul lăutăresc, în hora de concert.

La clasa de teatru a prof. Oniceanu Marius se lucrează cu bune rezultate artistice, aşa cum s-a oglindit în recitările elevilor Radof Ştefan şi Iliescu Elisabeta.

Adunînd gîndurile şi observaţiile pe care le-am încercat de-a lungul celor trei seri de producţie semestrială a Şcolii populare de artă, nu putem reţine un sentiment de satisfacţie artistică, trăită cu sinceritate, alături de mulţimea spectatorilor, pe feţele cărora citeai bucuria pentru frumoasele realizări.

V. POPESCU-BĂLENI

Un film consacrat folclorului romînesc: „Ciocîrlia“

Dintre formele de valorificare a creaţiei noastre populare, filmul documentar este desigur excelent prin capacitatea excepţională de cuprindere şi redare a artei cinematografice. Iată de ce ideea unui film menit să prezinte publicului romînesc şi celui străin bogăţia folclorului nostru este bine venită.

In „Ciocîrlia“, regizorul şi scenaristul Ion Bostan a tins către realizarea unei pelicule care, împletind cîntecul cu dansul şi portul cu peisajul natural, să poată oferi spectatorului un tablou cît mai sugestiv al frumuseţilor ţării noastre şi al creaţiei populare — toate aspectele fiind legate de ideea vieţii noi a poporului. Evident, dificultatea cea mai mare a reprezentat-o necesitatea unei selecţii severe, mulţimea de date artistice interesante ale folclorului nostru fiind de necuprins într-un singur film. Scenaristul a preferat unei rapide treceri în revistă a folclorului tuturor regiunilor, fixarea asupra jocului, costumului şi muzicii cîtorva regiuni, a căror creaţie folclorică este pusă în valoare cu o mare grijă a detaliului.

Referindu-ne, în legătură cu aceasta, la felul în care este prezentată muzica populară în film, scoatem în evidenţă faptul că realizatorii nu au ales cele mai reprezentative piese ale folclorului nostru. Din cauza lungimii unor secvenţe, în care unele cîntece şi jocuri populare sînt filmate sau reproduse în întregime, a fost sacrificat folclorul, foarte interesant, al unor regiuni întregi, care nu sînt de loc prezente în film. Este cazul muzicii munteneşti, dobrogene, sud-moldovene etc.

Fără îndoială, defectul principal al acestei creaţii cinematografice constînd în lipsa unei linii directoare în scenariu, se face simţit şi în distribuirea muzicii. Dacă, aşa cum se părea în primele scene, realizatorii „Ciocîrliei“ s-ar fi inspirat din dezvolatrea artei noastre amatoare, desigur că scenaristul ar fi putut găsi multe aspecte demne de proiectat pe ecran. Din păcate, tema propusă este repede părăsită în favoarea unei serii de imagini lipsite de legătura organică, apropiind uneori filmul de genul jurnalului mai mult decît de cel al documentarului. Fireşte, folosirea muzicii reflectă această lipsă de finalitate. Dacă ar fi dorit să ilustreze creşterea mişcării amatoare, autorul putea înfăţişa o întreagă serie de date elocvente. Astfel, pentru a nu da decît un exemplu, viaţa nouă a minorităţii germane putea fi ilustrată prin prezentarea excelentului cor al căminului cultural din comuna Peciul Nou. Dacă, dimpotrivă, se urmărea îngemănarea peisajului, costumului şi jocului romînesc cu ceea ce are mai reprezentativ muzica populară romînească, întreaga ilustraţie muzicală a filmului putea fi făcută de artiştii şi orchestrele noastre populare de frunte. Aşa cum a fost realizat filmul, prezentarea izolată a lui Fănică Luca pare cu totul insolită.

In aceeaşi ordine de idei, se cuvine relevat faptul că muzica de Sabin Drăgoi, care se împleteşte cu un fragment din Rapsodia I-a de George Enescu cu coruri, mici tarafuri, cîntece monofonice etc. contribuie la aspectul neunitar al filmului. Prin conţinutul lui filmul „Ciocîrlia“ nu cerea o muzică originală, amplu simfonizată, ci o simplă rapsodie (eventual pentru orchestră de instrumente populare), alcătuită pe baza celor mai cunoscute melodii din regiunile pe care trebuia să le ilustreze. In felul acesta, muzica ar fi pus de îndată în temă pe spectator şi ar fi completat mai pregnant fiecare secvenţă.

Cu toate lipsurile sale, „Ciocîrlia“ este departe de a fi o nereuşită cinematografică. Filmul înfăţişează, uneori cu multă forţă artistică, imagini grăitoare ale vitalităţii artei noastre populare. Tema însă, prin bogăţia ei, cere o realizare superioară. Nu ne îndoim că în anii viitori, cinematografia noastră va crea noi filme consacrate folclorului romînesc şi că aceste filme vor putea spune mai mult publicului din ţară ca şi celui de peste hotare.

RADU GHECIU

Oaspeţi ai ţării noastre

Stanislaw Wislocki la pupitrul Filarmonicii „George Enescu"

Programul orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu", din 21 şi 22 aprilie 1956 a atras atenţia în mod deosebit atît prin componenţă — a cuprins două prime audiţii: Simfonia a III-a de Honegger şi „Mica suită" de Lutoslawski, alături de Concertul nr. 3 pentru pian de Beethoven — cît şi prin faptul că a fost dirijat de tînărul şef de orchestră polonez Stanislaw Wislocki, un prieten al ţării noastre, cunoscut în cercurile muzicale.

„Mica suită" de compozitorul polonez Witold Lutoslawski — alcătuită dintr-un număr de patru miniaturi simfonice bazate pe elemente folclorice din regiunea Rzeszów — deşi nu oferă posibilităţi de desfăşurare dirijorală, a fost tălmăcită cu un fin simţ al frumuseţii simple a melosului popular. Instrumentaţia transparentă, în care apar temele — în mare parte citate folclorice, elementele metro-ritmice (schimbările de metrică şi poliritmia unor momente accentuează nota lor de autenticitate) au fost înţelese de dirijor în adevărata lor lumină, nu ca un pretext de spectaculozitate. Wislocki a interpretat cum nu se poate mai potrivit aceste patru mici tablouri muzicale în care nu avem de-a face cu contraste accentuate nici pe plan structural intern al fiecărei piese (două dintre ele au forma **a b a** iar celelalte au doar o singură idee muzicală), nici pe plan extern.

Fie că mlădia melodia naivă a flautului piccolo de la început (un cîntec de fluier) sau prima frază (ca un joc de fete) din piesa a doua, „Ura-polka", asemănătoare întrucîtva cu jocul „Frunza" din Rapsodia a II-a de Enescu, fie că în b-ul dansului „Lassoviak" — partea a IV-a — reliefa prin uşoare unduiri de poigné sonorităţile „pachetului de corni" suprapuse cantilenei pasionate a viorilor, Wislocki păstra mereu o sobrietate şi o eleganţă a gestului cu nimic dăunătoare sugestivităţii.

Concertul nr. 3 de Beethoven a avut ca solist pe pianistul Gheorghe Halmoş, artist emerit al R.P.R., care a realizat o interpretare de frumoasă ţinută.

In acompaniament, dirijorul a urmărit îndeaproape interpretarea solistului cu care a stabilit o fuziune perfectă, trezind aplauzele binemeritate ale publicului.

Partea a doua a programului a constituit pentru dirijor, orchestră şi public, punctul culminant al concertului.

Creaţia lui Honegger, care a murit de curînd, este după cum se ştie, încă foarte puţin cunoscută la noi. Audiţia la Ateneu a celei de-a III-a Simfonii a născut multor iubitori de muzică dorinţa de a asculta şi alte lucrări ale acestui proeminent compozitor al vremii noastre care înţelege inovaţia artistică într-un spirit înalt.

„Pentru a putea progresa în artă — scria el — trebuie să fii puternic legat de trecut, aşa cum sînt ramurile unui pom. O ramură ruptă din trunchi moare repede..."

Honegger a pornit de la exemplul clasicilor, în primul rînd de la opera lui Bach, pentru a ajunge la creaţii originale pline de forţă artistică. Baza solidă a culturii sale muzicale l-a făcut să respingă principiile şcolii decadente a dodecafoniştilor.

Honegger nu a fost numai un mare compozitor, el a fost un mare artist-umanist a cărui sensibilitate a vibrat amplu în faţa unor realităţi contemporane. O grăitoare dovadă este tocmai simfonia a III-a „Liturgica" scrisă în 1946 la îndemnul „Comunităţii Muncii — Pro Helveţia". Ea este aşa cum remarca un comentator ...„o ripostă împotriva muzicii obiective"...

Era firesc ca această lucrare a lui Honegger să fie primită cu entuziasm de publicul nostru, cu atît mai mult cu cît dirijorul Stanislaw Wislocki, i-a dat o interpretare demnă de toată frumuseţea ei. Intreaga simfonie pare un requiem — cele trei părţi poartă cîte un titlu latinesc extras din cîntarea liturgică a slujbei catolice: „Dies irae", „De profundis clamavi" şi „Dona nobis pacem" — în care compozitorul îşi exprimă sentimentele de durere şi revoltă în faţa suferinţelor războiului. Tabloul încleştării omenirii împinsă în foc de poftele nesăţioase, meschine, ale celor ce au dezlănţuit furia oarbă — zugrăvit în partea I-a, — a copleşit ascultătorul. Conturul frînt al primei teme care-şi face mereu loc în dezvoltarea muzicală, elementul ritmic interpus în expoziţia celor două teme — care capătă parcă pe alocuri înfăţişarea unui joc diabolic — momentele de intensitate sonoră în care orchestra pare un colos apocaliptic, în sfîrşit toate planurile simfonice au căpătat o întruchipare impresionantă.

De la scurta introducere efervescentă şi pînă la coralul cîntat în pianissimo de tromboni şi tubă la sfîrşit, dirijorul a descris parcă o arcadă de foc în care, ca într-o încăierare de basm cu monştri şi fiare, s-a petrecut la semnul baghetei unui vrăjitor, o luptă pe viaţă şi moarte.

Dirijorul a condus apoi partea a doua — Adagio, o elevată meditare — fără baghetă deoarece aci, elementul melodic, liric, primează, cerîndu-se cursiv modelat. Contrastele acute — ele nu lipsesc nici din partea a doua — au ajuns la apogeu în final care pune serioase probleme dirijorale; ele au fost rezolvate pe deplin de Wislocki. Potenţa expresivă a ritmului grav, sacadat, de la început, pe care se profilează tema clarinetului bas, apoi acea a temei cornilor, ca o procesiune funebră nocturnă, au fost duse — laolaltă cu celelalte elemente ale angrenajului simfonic complex, diferențiat însă pe mai multe planuri — la un punct culminant de un efect unic în felul lui; efect pe care numai muzica îl poate reda Cuvintele „Dona nobis pacem" înscrise în cadrul acestui final nu mai au aci înțelesul unei rugi desperate. Multă vreme va stărui în amintirea ascultătorului intensitatea acestui moment atît de impresionant realizat de dirijor! Multă vreme va stărui de asemenea amintirea acelui sentiment de liniște, mîngîiată de raza caldă a păcii, din Adagioul final, o antiteză izbitoare față de imaginile de infern — demne de geniul lui Dante — pe care le realizează sonor Honegger!

Stanislaw Wislocki a condus simfonia fără partitură! Aceasta s-a văzut nu ca o demonstrare a posibilităților sale de memorizare ci ca un mijloc de a avea o cît mai mare libertate de desfășurare în procesul de creație interpretativă. Atitudinea sobră, gestul reținut, ponderat, a produs o profundă impresie determinînd prin concentrarea lor rezultate sonore pe care unii dirijori le scontează printr-o exterioară spectaculozitate.

Prima noastră orchestră simfonică a realizat de-a lungul întregului program o participare artistică activă, demnă de distincția sa de colectiv artistic emerit. Laolaltă cu dirijorul oaspete Stanislaw Wislocki, Filarmonica din București a înscris concertul său din 21 și 22 aprilie 1956 printre cele mai izbutite din această stagiune.

EUGEN PRICOPE

Cîntăreții Nada Puttar și Drago Bernardici

În luna martie am avut ca oaspeți pe cîntăreții iugoslavi Nada Puttar și Drago Bernardici, veniți în cadrul schimburilor artistice cu R. P. F. Iugoslavia. In același timp Zenaida Palli a cîntat pe scena Operei de Stat din Zagreb.

Mezzo-soprana Nada Puttar a suit repede treptele unei cariere artistice strălucite. Născută în 1923 la Varazedin, ea a fost angajată în 1948, după studii frumoase făcute la Academia de muzică din Zagreb (canto și pian), solistă a Operei de Stat din același oraș unde a deținut cele mai importante roluri. Cîntăreața s-a manifestat cu succes și peste hotare, cîntînd la Colonia, Viena, Londra și în alte centre muzicale europene. In 1950 a obținut, la Concursul internațional de la Verviers (Belgia), premiul I, fiind distinsă cu medalia de argint.

Nada Puttar dispune de o voce caldă, plăcut colorată și cu remarcabile posibilități de extensie în acut. Are o bună școală și e muzicală. Ea cîntă cu multă naturalețe fără să forțeze intensitatea sonoră, urmărind totdeauna să exprime elementele de fond, conținutul emoțional al muzicii.

La noi a interpretat rolul lui Amneris din „Aida" de Verdi pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., de asemenea la Opera din Cluj. Alături de frumoasele-i însușiri vocale am putut aprecia cu acest prilej și pe cele scenice. Ea a cîntat tot timpul în mezza-voce cu sobrietate și distincție, redînd tumultul sufletesc al eroinei cu discreție și noblețe. Interpretarea sa a atins momente de intens dramatism cu deosebire în duetul cu Rhadames și în scena finală, cînd acesta pășește în mormînt.

In cadrul recitalului dat de ambii artiști la Ateneul R.P.R. cu acompaniamentul pianistic al lui Ion Filionescu, Nada Puttar a interpretat un program foarte variat de arii de operă și lieduri. Aria „Il mio bel fuoco" de Benedetto Marcello a fost redată cu multă simțire pentru conținutul ei dramatic iar în cîntecul „Dragi păduri" de Caldara a tălmăcit just acel sentiment de liniște pe care îl inspiră viața în mijlocul naturii.

Cîntăreața a reușit să creeze apoi atmosfera specifică muzicii lui Schubert în romanța din „Rosamunde" și liedul „Iubire zbuciumată", tălmăcite ambele în stilul cerut.

Ea a redat cu o subtilă interiorizare vădind totodată o admirabilă stăpînire de sine dramatismul ariilor din operele „Ivan Susanin" de Glinka și „Favorita" de Donizetti, „Samson și Dalila" de Saint-Saëns, culminînd cu aria lui Paris din opera „Paris și Elena" de Gluck, cîntată cu o mare frumusețe a expresiei.

Drago Bernardici este originar din Karlovac (1912). El a studiat de asemenea la Zagreb, după care s-a perfecționat la Milano. Prim solist al Operei de Stat din Zagreb, Bernardici a fost distins, în 1949, cu Premiul de Stat pentru interpretarea lui Ivan Susanin. Drago Bernardici a cîntat la noi în operele „Aida", „Faust" și „Bărbierul din Sevilla".

Vocea sa frumos timbrată, căreia i-a dat voit unele accente întunecate, l-a slujit pe deplin în interpretarea marelui preot Ramphis. Acest rol cu totul secundar nu ne-a dat însă măsura întregilor posibilități vocale și scenice ale artistului. L-am putut urmări mai bine în cadrul recitalului de la Ateneul R.P.R. unde vocea sa a apărut generoasă și caldă, în prologul din opera „Intoarcerea lui Ulise" de Monteverdi, ca și în aria din opera „Simone Boccanegra" de Verdi. (Credem că dicțiunea sa ar fi fost mult favorizată și chiar puterea-i de expresie dacă ar fi cîntat cu gura mai puțin strînsă).

O notă în plus de expansiune a sentimentului, în aria lui Konceak din opera „Cneazul Igor" de Borodin, socotim că ar fi fost, de asemenea în avantajul înzestratului artist.

Am prețuit faptul că cei doi cîntăreți ne-au înfățișat și anumite piese vocale ale unor compozitori iugoslavi contemporani ca B. Bersa (De ziua morților; Sclava), B. Kunc (Iarna) și Două cîntece în stil popular de M. Tajcevic.

Lucrările au apărut pătrunse de suflul viguros al muzicii populare iugoslave — ultimele cîntece atestînd și unele influențe, atît din punct de vedere ritmic cît și melodic, ale muzicii maghiare.

Manifestările artiștilor iugoslavi au fost pretutindeni primite cu toată căldura de publicul nostru iubitor de muzică.

J. V. P.

Pianiştii Regina Smendzianka şi Georges Bernand

Sporind şirul pianiştilor pe care patria lui Chopin îi trimite în solie artistică la noi, Regina Smendzianka ne-a oferit miercuri 2 mai, în sala Dalles, un recital pe cît de substanţial, pe atît de atrăgător. Necunoscută pînă acum publicului romînesc, tînăra virtuoză cracoviană — elevă a unor maeştri reputaţi ca N. H. Sztómpka şi Zbigniew Drzewicki — care a dobîndit titlul de laureată a Concursului Chopin din 1949, are o carieră internaţională frumoasă. A vizitat nu numai ţări europene — Ungaria, Cehoslovacia, Norvegia, Albania, dar şi Orientul îndepărtat — China, Mongolia.

Smendzianka a cucerit dintru început publicul prin naturaleţea perfectă a cîntului. Reprezentantă a şcolii poloneze, cu particularităţile ei specifice, ea dispune de o tehnică suplă şi curgătoare, care îi asigură mişcarea uşoară pe întinsul claviaturii, oricît de mari ar fi dificultăţile pe care le are de învins. Aşa se explică parcurgerea unui program atît de vast ca cel prezentat, fără aparentă oboseală fizică şi psihică; e adevărat, pe de altă parte, că muzicalitatea plăcută şi armonioasă a tinerei pianiste nu e dublată totdeauna de o concentrare emoţională intensă, şi că se întîmplă ca pagini de un conţinut profund să fie trecute puţin „pe deasupra clapelor".

Programul pe care l-a interpretat Regina Smendzianka îi face cinste; numai muzică plină de substanţă, fără nici o piesă „de umplutură". Talentul interpretei a fost grăitor chiar din tălmăcirea primei lucrări a programului, Sonata în re minor, opus 31 nr. 2 de Beethoven. Recitativele primei părţi au apărut expresive, frumos dozate, dezvoltarea tematică logic condusă, frumos dozată. Melodica părţii a doua a fost prezentată cu nobleţe; s-a făcut simţită însă, în desfăşurarea mişcării, o oarecare lipsă de stăpînire a formei şi a dramatismului adagiourilor beethoveniene, care a dus la o diminuare a tensiunii, mai cu seamă către sfîrşit. Allegretto-ul a restabilit echilibrul; aci am preţuit consecvenţa ritmică a interpretei, fineţea muzicalităţii ei feminine, deşi nu am simţit planînd permanent spiritul beethovenian.

Ceea ce trebuie apreciat îndeosebi în arta Reginei Smendzianka este acea seriozitate cu care se apropie de marile creaţii, chiar atunci cînd nu sînt pe de-a întregul apropiate propriei sale sensibilităţi. Această însuşire s-a vădit în interpretarea pe care a dat-o Variaţiunilor şi fugii de Brahms, pe o temă de Haendel, creaţie complexă atît din punct de vedere pianistic cît şi muzical, cerînd resurse bogate de poezie sonoră din partea instrumentistului ce o abordează. Pianista poloneză a prezentat tema cu o deosebită prospeţime, într-un „non legato" clavecinistic, iar apoi în decursul lucrării a excelat îndeosebi în variaţiile de umor şi fantezie. Au răsunat spirituale şi pregnante „staccatele" variaţiei a VII-a, pline de vervă ritmurile populare ale variaţiei a XIV-a, curgătoare şi elegante întrebările şi răspunsurile variaţiei a XVIII-a. Fineţea jocului artistei ne-a încîntat în dansanta variaţie a XIX-a, în „mordentele" ei atît de fermecătoare, sau în acea melodie cristalină de „boite à musique" din variaţia a XXII-a, care a fost unul din momentele cele mai frumoase ale recitalului. Realizarea artistică a fost mai puţin deplină în variaţiile de profunzime brahmsiană, ca de pildă cea de-a IX-a, unde planurile sonore n-au reuşit să redea tensiunea armonică specifică. În general variaţiile de acorduri ca cea de-a IV-a (risoluto) sau a X-a (energico) au fost lipsite de „străşnicia" necesară, pentru a nu mai vorbi de un „lapsus" ca cel survenit în variaţia a treia, dar care, desigur, nu poate diminua impresia artistică generală. De altfel, trebuie să admirăm autoritatea cu care Regina Smendzianka a pregătit (în variaţia a XXV-a) şi apoi a condus desfăşurarea fugii finale, ale cărei frumuseţi sînt dublate de dificultăţi temute chiar de maeştrii experimentaţi ai claviaturii.

În partea a doua a recitalului, pianista poloneză a fost în elementul ei, interpretînd lucrări de Chopin. Emoţia firească resimţită de artistă în partea întîia, în faţa unui public necunoscut, a dispărut graţie căldurii cu care a fost primită, şi ea ne-a apărut mai stăpînă pe propriile ei resurse. Acest lucru a fost evident în execuţia succesivă a celor şase studii de Chopin, demnă de relevat pentru transparenţa şi uşurinţa cu care au fost rezolvate problemele tehnice, şi în parte cele muzicale; excepţie face poate numai primul dintre studii, cel în do diez minor opus 25 nr. 7, care a fost cîntat oarecum plat, fără patetismul nobil şi emoţionant, care se degajă din minunata lui melodie. În schimb, studiul pe clapele negre, în sol bemol major, opus 10 nr. 5, cel în fa major opus 10 nr. 8, evidenţiind remarcabila tehnică de arpegii a pianistei, precum şi cel în fa major, opus 25 nr. 2 au avut graţie şi acea „poezie a virtuozităţii" chopiniene de care vorbeşte Cortot. Cele mai perfect realizate au fost ultimele două studii, în fa major, opus 25 nr. 3, în care arabescurile dezvoltate în jurul motivului de bază au fost brodate cu o încîntătoare fantezie, precum şi studiul în do minor opus 25 nr. 12, în care Regina Smendzianka ne-a arătat pentru prima oară că alături de delicate nuanţe de piano, gama ei de sonorităţi cuprinde şi un „forte" la fel de convingător. (Interpretarea studiilor e cu atît mai valoroasă cu cît pianul antimuzical din sala Dalles e mai mult un inamic decît un prieten al soliştilor ce se încumetă să susţină aici un recital, în timp ce de alături îi priveşte, parcă ironic, pianul nou-nouţ al „Electrecordului").

Deşi temperamental Regina Smendzianka nu are multe afinităţi cu tragismul încordat al sonatei în si bemol minor de Chopin — „poemul morţii" cum o numea Anton Rubinstein —, ea a redat-o într-un stil autentic, îndeosebi în primele două părţi; ne-a plăcut mult contrastul realizat între cavalcada precipitată a scherzo-ului - şi acel mişcător „cantabile" din trio-ul părţii a doua. Cît despre marşul funebru, poate că s-ar fi cerut o notă de dramatism în plus şi de sentimentalism în minus.

Acolo unde sensibilitatea interpretei se suprapune însă pe deplin cu intenţiile compozitorului, orice critică e de prisos; acesta e cazul nocturnei de Chopin, acordată în supliment, în care muzicalitatea şi delicateţea tuşeului Reginei Smendzianka a cucerit toate inimile. De altfel, de la scînteietoarea sonată de Scarlatti şi pînă la miniaturile moderne ale contemporanului Arthur Malarski, toate piesele din „bis" au arătat multiplele resurse ale talentului şi pregătirea profesională temeinică cu care e înzestrată pianista poloneză. Ea ne-a lăsat amintirea unei artiste sincere, sensibile, care înţelege şi redă cu plăcere şi comunicativitate frumuseţile muzicii.

A. HOFFMAN

* * *

In aprilie trecut, pianistul Georges Bernand ne-a vizitat ţara, concertînd atît la Bucureşti cît şi la Timişoara.

Georges Bernand a studiat cu renumitul pianist spaniol José Iturbi. El a absolvit Conservatorul din Geneva (clasa prof. Aubert) cu premiul de virtuozitate. Solist, între altele, al cunoscutei orchestre „Suisse romande", pianistul s-a manifestat în numeroase concerte date atît în patria sa cît şi peste hotare.

În cadrul recitalului de la Dalles a prezentat un program de o mare diversitate, de la Bach şi Scarlatti pînă la Debussy şi Fauré. Interpretînd Suita a 5-a, franceză, de Bach, Georges Bernand ne-a redat cunoscutele dansuri cu claritate şi cu respectarea caracterului lor specific. Jocul său pianistic a apărut moderat şi curgător în Allemande, însufleţit în Courrante, plin de poezie în Sarabandă şi bine ritmat în Gavotă. Viguros în Bourrée şi elegant, aproape maestuos, în Loure, pianistul a imprimat dansului final Gigue, o mişcare antrenantă, plină de veselie.

Georges Bernand ca solist al filarmonicii „George Enescu"

Suita de Bach s-a înscris printre cele mai bune realizări din seara recitalului.

In Sonata în re major de Mozart, allegro inițial a fost redat senin, vioi și în stilul cerut. Mai multă expresivitate în andantino și o notă de căldură în plus în finalul lucrării ar fi fost de natură să ridice valoarea interpretării acestei gingașe piese mozartiene.

Pianistul are facilitatea execuției iar perlajul său este dintre cele mai fine. Piesa „Papillons" de Schumann a fost redată cu o anumită fantezie, dar o muzicalitate mai pătrunzătoare și mai mult sentiment în interpretare ar fi orientat mai sigur fantezia ascultătorilor către acele poetice imagini despre care pomenește însuși marele romantic („Atmosfera este astăzi atît de delicios îmbălsămată încît singurul lucru pe care l-aș putea dori este un car făcut din trandafiri, tras de o armată de fluturi, înhămați cu fire de aur și de argint care ar zbura spre casa mea..." etc.).

Bun interpret al muzicii franceze, Georges Bernand a fost evocator în „Ondine" de Debussy, realizată cu o finețe atrăgătoare, și plin de vervă și spirit în „Impromptu" de Fauré. Dar în „Bourrée fantasque" de Chabrier am fi fost mai bucuroși dacă dincolo de accentele personale ale interpretului am fi aflat și animația, antrenul și pitorescul cu care compozitorul a învestit această frumoasă piesă de concert, una dintre lucrările sale cele mai semnificative.

Cîteva zile mai tîrziu, concertînd împreună cu Filarmonica de Stat „George Enescu" sub conducerea dirijorului Mihai Brediceanu, Georges Bernand a interpretat, în primă audiție, Concertul pentru pian și orchestră în do major de Haydn. Este o lucrare descoperită și editată abia în 1953; fără să se poată situa printre cele mai bune ale lui Haydn, ea are mai degrabă o valoare istorică. Am apreciat însă și cu acest prilej, calitățile pianistice ale lui Georges Bernand, constatînd, o dată mai mult, înclinarea sa către evidențierea mai degrabă a elementelor de virtuozitate din lucrările pe care le interpretează.

J. V. P.

Săptămîna muzicii maghiare

In cursul lunii aprilie s-a desfășurat în R. P. Ungară — ca în fiecare an — „Săptămîna muzicii maghiare".

Anual, la Budapesta, cele mai bune orchestre simfonice, cele mai bune formații de muzică de cameră, soliștii de frunte ai muzicii instrumentale și vocale precum și formațiile corale reprezentative își dau contribuția pentru reușita concertelor care prezintă publicului cele mai de seamă lucrări scrise de compozitorii maghiari în ultimul timp.

Astfel și-au dat concursul Orchestra simfonică a Radiodifuziunii maghiare dirijată de Ferencsik János, Vásárhelyi Zoltán, Orchestra simfonică de Stat dirijată de László Somogyi, Cvintetul de suflători din Budapesta; Cvartetele de coarde „Tatra", „Bercovits" și cel de Stat; cinci formații corale și artiști renumiți ca: Palló Imre, Báthy Ana și Rösler Endre, Antál István și alții.

In cadrul concertelor simfonice au fost cîntate o simfonie în patru părți de Vásárhelyi Zoltán, două cantate și un oratoriu, poeme și suite simfonice, concerte instrumentale (pentru violă, violoncel, flaut, fagot).

Concertele de muzică de cameră prezintă și ele o mare varietate de lucrări; două cvartete de coarde, trei lucrări pentru cvintet de suflători, sonate pentru diverse instrumente, un trio instrumental, lieduri pe versurile poeților clasici și contemporani, precum și o lucrare deosebit de originală a compozitorului Farkas Ferenz, intitulată „Calendar", constînd în 12 miniaturi pentru două voci cu acompaniament instrumental, pe versuri de Radnoti Miklos.

Lucrările de muzică corală au fost interpretate de cinci formații corale printre care și corul de copii al Radiodifuziunii Maghiare. In program figurau: suita „In tabără" pe trei voci, pentru cor de copii a cappella de Grabóz Miklos, pe versuri de Kapuvari Bela, „Chemarea lui Zrinyi" pentru cor mixt și bariton de Zoltan Kodály. Această lucrare evocă trecutul de luptă al poporului maghiar împotriva cotropitorilor turci și este inspirată din bogatul folclor maghiar, temele fiind tratate cu măiestrie într-o bogată țesătură polifonică. Prin scriitura sa corală deosebit de interesantă, acest motet de mare amploare produce un efect puternic.

Alte lucrări ca: „Iarna a trecut" pe versuri de Weöres Sandor și „Nu se poate" pe versuri de Arany János, ale compozitorului Bárdos Lajos, trei coruri a cappella de Szervánszky Endre, pe versuri de Alexandru Petöfi și o suită de coruri pe teme populare de Vincze Imre, intitulată „Dragoste, dragoste...", continuă tradiția clasică a muzicii corale îmbinată cu o scriitură melodică și armonică modernă.

Lucrările sînt străbătute de spiritul sănătos și viguros al muzicii populare maghiare.

Este demn de remarcat faptul că compozitorii maghiari abordează în lucrările lor genul programatic. Acest program se referă fie la trecutul istoric al poporului, fie la frumuseţile patriei, cum aflăm în lucrarea „Pe malurile Tisei" de Jardanyi Pal.

In tematica lucrărilor prezentate în concertele Săptămînii muzicii maghiare din acest an nu figurează însă şi lucrări al căror conţinut să fie legat de transformarea socialistă a ţării.

Multe din lucrările prezentate au o tematică originală. Găsim interesantă „Cantata ţigănească" în patru părţi pentru cor mixt, tenor, alt şi orchestră simfonică de Hajdu Andras, scrisă pe teme muzicale specifice acestei minorităţi naţionale din R. P. Ungară, cu text maghiar şi pe alocuri text original. Lucrarea premiată cu premiul I la Festivalul mondial al Tineretului de la Varşovia, este străbătută de un dramatism viu cu un bogat conţinut emoţional.

O altă lucrare vocal-simfonică de mai mari proporţii este oratoriul „S-a răsculat marea" pentru cor mixt, tenor şi orchestră mare de Szabo Ferencz, pe versuri de Alexandru Petöfi, scrisă în cinstea celei de a 10-a aniversări a eliberării Ungariei.

Minunatul poem al lui Petöfi, care a fost un îndemn pentru trezirea conştiinţei naţionale a poporului maghiar în anii revoluţiei din 1848, răsună în accente puternice în muzica lui Szabo Ferencz, străbătută de un pregnant patos dramatic. Ea însufleţeşte şi astăzi poporul maghiar la înfăptuirea măreţelor sale acţiuni în slujba construirii vieţii noi. Ascultînd această lucrare rămîi impresionat de măiestria realizării artistice.

Lucrarea lui Ranki György, „Haina nouă a regelui Pomade" — suită simfonică extrasă din opera pentru copii cu acelaşi nume, — are un caracter foarte hazliu. Deşi foloseşte mijloace componistice moderne, lucrarea este foarte accesibilă pentru micii ascultători.

Dintre lucrările concertante care au fost prezentate, relevăm Concertul pentru violă de Kurtag György, scris într-un limbaj foarte modern, Concertul pentru flaut de Szervanszky Endre, Concertul pentru fagot de Maros Rudolf, precum şi interesanta lucrare a lui Mihaly Andras, Fantezie pentru cvintet de suflători, orchestră de coarde, harpă, celestă şi instrumente de percuţie.

Muzica de cameră vine şi ea să întregească literatura muzicală existentă, cu cîteva lucrări interesante ca : Cvartetul de coarde nr. 2 de Jardanyi Pal, cel al lui Hidas Frigyes, Sonata pentru flaut şi pian de David Gyula, laureat al premiului „Erkel", Fantezie şi variaţiuni pe tema unui cîntec popular maghiar, pentru cvintet de suflători de Jardanyi Pal, 5 bagatele pentru cvintet de suflători, de tînărul compozitor Ligetti György, trio de coarde de Maros Rudolf, Cvintet pentru suflători de Kadoss Pal şi altele.

Bogata recoltă a creaţiei muzicale a compozitorilor maghiari dovedeşte concursul organizat, atît din partea Uniunii Compozitorilor cît şi din partea Ministerului Culturii, pentru realizarea unui plan de creaţie care să completeze golurile existente în diversele genuri de muzică.

Tematica largă precum şi diversitatea de forme abordate de compozitorii maghiari impresionează plăcut pe un observator dinafară.

Ne-a mirat faptul că în programele date cu prilejul Săptămînii muzicii maghiare au lipsit cu desăvîrşire muzică uşoară, distractivă, cîntece de mase, precum şi genul de operă şi operetă, lucrări de largă circulaţie, care totuşi formează obiectul preocupărilor compozitorilor.

Dorim confraţilor noştri compozitori maghiari spor la muncă şi în viitor în frumoasele realizări pe care şi le propun.

RADU DRAGAN

Din ţară şi de peste hotare

NOTE DIN VIAŢA MUZICALĂ A ORAŞELOR CLUJ, TIMIŞOARA, TG.-MUREŞ

In decursul lunii martie au avut loc la Cluj un număr însemnat de concerte de muzică de cameră şi simfonică, precum şi cîteva recitaluri date de soliştii locali.

In cadrul festivităţilor închinate bicentenarului morţii lui W. A. Mozart, Opera de Stat a prezentat un concert festiv în care s-au executat arii, lieduri, piese instrumentale şi lucrări de muzică de cameră, de către soliştii şi instrumentiştii operei.

Un valoros recital de flaut dat de solistul Dumitru Pop a avut loc la 15 martie. Programul a cuprins piese de Teleman, Bach, Debussy, Ravel, Hindemith, Dinicu şi Enescu. Interpretarea solistului a fost plină de fineţe şi muzicalitate, iar acompaniamentul pianistic, realizat de Ferdinand Weiss, discret şi suplu.

Filarmonica de Stat a prezentat un concert Bartók cu concursul profesorilor şi elevilor Şcolii Medii de Muzică, în care s-au executat un număr de piese corale şi instrumentale ale marelui compozitor maghiar. Tot Filarmonica a dat la 4 martie un concert simfonic dirijat de Wilhelm Demian. Programul a cuprins: Suita a III-a pentru copii de Iuliu Mureşianu, Concertul pentru violoncel şi orchestră de Dvorak — solist Radu Aldulescu — Simfonia în re major (Haffner) de Mozart, precum şi Uvertura la Rienzi de Wagner. Dirijorul a reuşit să dea o justă tălmăcire a lucrărilor, iar Suita de I. Mureşianu s-a bucurat de un binemeritat succes, datorită strădaniilor dirijorului. Ne-a impresionat de asemenea şi tălmăcirea dată concertului de către violoncelistul Radu Aldulescu.

In seara zilei de 28 martie, filiala Uniunii Compozitorilor a ţinut un cenaclu închinat creaţiei corale de proporţii mari. S-au executat: „Suita a II-a din Ţara Oaşului" de Dariu Pop, „Esti váltás" de Jodal Gabor, „Hora de băieţi" de Max Eisikovits şi „Balada" de Liviu Comes. Discuţiile ce au avut loc după audierea pieselor au scos la iveală progresele realizate de membrii filialei în însuşirea unui stil coral sănătos şi au arătat valoarea unora din lucrări.

Ultimul concert al lunii dat de Filarmonica de Stat a cuprins Uvertura la „Visul unei nopţi de vară" de Mendelssohn, Concertul în la major de Mozart şi Simfonia în la minor de Tudor Jarda. Prin execuţia acestei ultime lucrări, orchestra a dat dovadă de o bună tehnică, iar dirijorul — maestrul Ciolan — de o adîncă înţelegere.

In seara de 23 martie a avut loc recitalul violoncelistului Gh. Iarosevici, care a executat un program de piese preclasice, reuşind să redea caracterul expresiv al acestor lucrări ce se aud în general foarte rar.

*

În luna aprilie a.c. au avut loc la Cluj manifestări muzicale în cadrul cărora am putut asculta lucrări ale repertoriului clasic universal, precum şi lucrări de compozitori romîni contemporani.

„Filarmonica" a dat două concerte simfonice dirijate de maestrul Antonin Ciolan şi de tînărul dirijor Gheorghe Vintilă. Programele au cuprins lucrări de Béla Bartók, în cadrul unui concert comemorativ, ca: Rapsodia I-a, Tablouri maghiare, Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră — solist: Gheorghe Halmoş — şi dansuri romîneşti, apoi patru dansuri de L. Klepper, Concertul pentru pian şi orchestră de Saint-Saëns — solistă Molnar Judith — şi Simfonia a V-a de Dvorak. Gh. Halmoş în concertul pentru pian nr. 3 de Bartók a reuşit să dea o interpretare plină de forţă a muzicii marelui compozitor maghiar; o bună impresie a lăsat şi tînăra pianistă Molnar Judith prin siguranţa jocului şi muzicalitate.

Muzica de cameră a fost reprezentată printr-o serie de concerte şi recitaluri date de solişti clujeni. Astfel la 5 aprilie a avut loc recitalul violonistului Zsurka Peter — la pian Eva Sinca — în care s-au interpretat piese de Schubert, Brahms, Franck.

De asemenea au mai dat recitaluri şi pianiştii Borza Enea şi Schwartz Toma, precum şi soliştii vocali E. Mureşanu, Lucia Stănescu, Al. Presconiţoiu şi Albert Anamaria, interpretînd piese clasice (Brahms, Franck, Schubert, Schumann, Prokofiev) şi romîneşti (Comes, Jodal, Jarda).

Filiala compozitorilor a dat două concerte de muzică de cameră. În primul s-au executat lucrări de Liviu Comes (Sonata pentru vioară şi pian), G. Jodal (Sonata pentru vioară, Suita pentru flaut şi pian) Tudor Jarda, (lieduri) şi Markos Albert (Cvartet pentru flaut, vioară, violă şi violoncel). În al doilea concert au figurat lucrările tinerilor compozitori Junger Erwin (Cvartet de coarde, Sonatina pentru vioară şi pian), Cornel Ţăranu (Poem-Sonată pentru clarinet şi pian, Trei lieduri), şi Zoltan Aladar (Sonata pentru fagot şi pian). Ambele concerte au constituit o trecere în revistă a realizărilor recente ale membrilor filialei şi un instructiv contact cu auditoriul.

V. Herman

* * *

Filarmonica de Stat „Banatul" din Timişoara continuă desfăşurarea concertelor sale simfonice, atrăgînd un număr mare de auditori din păturile largi ale oamenilor muncii. S-a reuşit formarea unui public permanent care populează cele 1.200 locuri ale încăpătoarei săli „Maxim Gorki". De asemenea concertele educative, avînd aceleaşi programe ca şi concertele obişnuite, sînt audiate în special de tineret. Se mai adaugă concertele-lecţii, deplasările unor echipe de instrumentişti în mijlocul oamenilor muncii din fabrici şi instituţii precum şi turneele anuale ale orchestrei în numeroase centre ale ţării.

Pentru a putea interpreta în mai mare măsură şi lucrări vocal-simfonice de amploare, a luat fiinţă în stagiunea actuală în cadrul Filarmonicii, un cor permanent, compus din 80 de persoane; acum se organizează un cor de copii.

In preocuparea susţinută de îmbogăţire a repertoriului, s-au înregistrat în această perioadă o serie de prime audiţii, cum au fost Simfonia I-a (dirijor Mircea Basarab) şi Adagietto din Simfonia a V-a de G. Mahler, Simfonia a IV-a („romantica") de A. Bruckner, Simfonia a II-a de C. Saint-Saëns, Variaţiuni şi Fugă pe o temă de Purcell de B. Britten (dirijor Iosif Conta din Bucureşti), Simfonia în re major de L. Cherubini, prezentată la sfîrşitul stagiunii trecute în concertul condus de Carlo Zecchi.

Printre operele compozitorilor romîni şi sovietici prezentate pentru prima dată publicului timişorean, amintim: Simfonia a II-a de Ciulaki, Simfonia I-a de Ion Dumitrescu, Suita „Munţii Apuseni" de Marţian Negrea, poemele simfonice „Mama" de Matei Socor şi „Prăbuşirea Doftanei" de A. Mendelsohn, „Serenada" de Mihail Andricu şi alte lucrări.

Trebuie să evidenţiem în special strădania conducerii Filarmonicii (director Lucian Gropşianu) de a programa frecvent creaţii ale compozitorilor locali. Astfel, pe lîngă un concert simfonic, cuprinzînd exclusiv lucrări ale autorilor timişoreni, s-au mai executat, printre altele: Suita I-a de E. Cuteanu, Divertisment pentru orchestră de coarde de M. Hoinic, Poem antic de V. Ijac (în primă audiţie), Divertismentul şi „Pastorala pe o temă de munte" (primă audiţie) de L. Rooth. Pe lîngă soliştii de Stat, s-au putut manifesta ca solişti şi unele elemente din sînul instituţiei, aducînd o preţioasă contribuţie la reuşita programelor, ca de exemplu: Iosif Kocsis (Concertul pentru vioară de Ceaikovski), Ştefan Stanciu (Concertul pentru vioară în la major de Mozart), Francisc Albu, din orchestra Operei de Stat (concertul pentru clarinet de Mozart) şi alţii.

Un rol de seamă în crearea şi formarea colectivului, îl are Mircea Popa, primul dirijor al Filarmonicii de Stat „Banatul", îndrumătorul ei de la înfiinţare. Avînd o concepţie clară asupra lucrărilor pe care le conduce, fiind ajutat în această direcţie de temeinica sa cultură muzicală, el pune întotdeauna accentul pe realizarea liniei mari de ansamblu, a lucrării executate. El este stăpînit şi sobru în gesturi iar realizările sale au o remarcabilă unitate. Datorită muncii sale perseverente, strădaniei asidue de a prezenta mereu lucrări noi, cerînd o exigenţă sporită din partea orchestrei, s-a putut ajunge în ultimul timp la executarea în bune condiţii a unor lucrări ample, ca Simfonia a IX-a de Beethoven, Simfonia a VII-a în do major de Schubert, Simfonia a IV-a de Bruckner.

In lucrările pe care le-a condus şi prin care a cucerit de la început simpatia auditorilor, tînărul dirijor Paul Popescu a dat dovadă că posedă un temperament puternic, care-i permite o stăpînire a ansamblului orchestral. Aptitudinile sale muzicale sînt ajutate şi de o memorie remarcabilă, dirijorul conducînd fără partitură simfonii de Beethoven, Ceaikovski, C. Franck, Brahms etc. Ceea ce aşteptăm de la el este o adîncire a artei interpretative, astfel încît după asimilarea stilului maestrului său să găsească sensul profund şi interpretarea justă a diferitelor lucrări prin prisma propriei sale personalităţi. Pe lîngă o mai mare grijă în redarea nuanţelor, el va trebui să găsească, printr-o temeinică studiere şi cunoaştere a literaturii muzicale, expresii cît mai apropiate de fondul muzical al lucrărilor executate.

Credem că s-ar putea păşi la o reînnoire a repertoriului. Publicul nostru doreşte să cunoască şi lucrări ale lui Ceaikovski, care încă nu au fost executate, ca spre pildă simfonia „Manfred" sau fantezia pentru orchestră „Francesca da Rimini". De Rimski-Korsakov se execută în mod constant numai „Capriciul spaniol" iar de Liszt numai „Preludiile". De ani de zile nu s-au mai programat simfoniile lui Mendelssohn-Bartholdy, simfoniile a II-a şi a III-a de Schumann, precum şi multe alte lucrări din repertoriul clasic.

In general se impune o mai mare atenţie acelor compoziţii care permit exprimarea unei mai bogate varietăţi de nuanţe şi culori orchestrale, precum şi o dinamică mai diferenţiată (ne gîndim la operele lui Berlioz, Rimski-Korsakov, Debussy, Prokofiev).

Filarmonica noastră a fost criticată de mai multe ori, atît în coloanele acestei reviste, cît şi recent în revista „Contemporanul", pentru programarea sporadică a lucrărilor simfonice de proporţii mai mari ale compozitorilor noştri. Dacă în ultimul timp se observă o preocupare mai intensă în această direcţie, credem că prezentarea acestor lucrări ar trebui eşalonată în tot decursul stagiunii şi nu numai cu prilejul unor programe festive. Pe lîngă concertul de muzică simfonică şi vocal-simfonică romînească în cinstea Congresului al II-lea al P.M.R. şi „Festivalul Enescu" din 8 ianuarie 1955, aşteptăm şi executarea altor lucrări de bază din muzica noastră contemporană ca lucrările lui M. Andricu, M. Jora, A. Mendelsohn, S. Toduţa, C. Palade („Balada despre Gheorghe Doja").

Trebuie să amintim despre alte două laturi ale activităţii Filarmonicii: concertele-lecţii şi muzica de cameră.

Răspunzînd dorinţei de cunoştinţe a publicului şi urmînd experienţa Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti, s-a început în stagiunea trecută organizarea unui ciclu de concerte-lecţii. Inţelegînd că scopul lor principal este educarea publicului, familiarizarea lui cu limbajul specific al muzicii, ca astfel să poată pătrunde în conţinutul ei emoţional, primele şedinţe (ţinute de Liviu Rusu) au corespuns acestui ţel. Nu a existat însă o legătură, o continuitate logică între concertele-lecţii, ceea ce a micşorat valoarea lor educativă.

Din experienţa acestui prim an se pot trage învăţăminte despre necesitatea organizării unor conferinţe educative care să reprezinte o serie de expuneri în cadrul unui subiect mai larg, avînd ca punct de plecare explicarea elementelor fundamentale ale muzicii. Pentru a realiza lecţii atrăgătoare şi cît mai variate, ar trebui folosite toate elementele locale disponibile: compozitori, profesori de muzică, instrumentişti etc.

In ceea ce priveşte muzica de cameră, trebuie să semnalăm o totală delăsare, care a dus în cele din urmă la faptul că în stagiunea actuală, Filarmonica nu a programat, pînă în prezent, nici un concert de muzică de cameră.

Situaţia este cu atît mai regretabilă, cu cît în trecut a existat în oraşul nostru o vie activitate de muzică de cameră, în jurul unor formaţii valoroase, cum au fost cvartetele de coarde Tomm şi Cuteanu, sau cele iniţiate de pianistul prof. Leo Freund. Şi în cadrul Filarmonicii a activat un timp un colectiv de muzică de cameră care a organizat ani de-a rîndul numeroase concerte instructive, cultivînd toate genurile muzicii de cameră.

Azi nu poate exista nici o piedică reală pentru a îndepărta acest neajuns din viaţa muzicală a Timişoarei.

* * *

Uniunea Compozitorilor din R.P.R., Filiala Cluj, a organizat în sala mică a Casei Universitarilor, la 19 martie 1956, un concert de muzică de cameră avînd în program lucrări de compozitori din Tîrgu-Mureş. Concertul a fost ţinut într-o sală plină, într-o atmosferă călduroasă, cu succes frumos.

In luna martie, Filarmonica Regiunii Autonome Maghiare a dat două concerte mai însemnate. In cadrul concertului din 14 martie dirijat de Lukácsy András a fost reprezentată în primă audiţie, la Tîrgu-Mureş, Simfonia a VII-a „a tineretului" de Prokofiev. Alături de mici lipsuri în interpretare — care pot fi explicate prin faptul că dirijorul e încă tînăr şi nu are o îndelungă practică artistică, — prezentarea simfoniei s-a bucurat de mult interes. Violonista Gaby Grubea a cîntat cu succes Concertul de Beethoven.

Concertul dat în 21 martie dirijat de Székely Endre a fost ţinut cu sala arhiplină. Putem constata că manifestările Filarmonicii din Tîrgu-Mureş sînt superioare faţă de cele din anii trecuţi, fapt oglindit cu fiecare concert. Prezentarea cu măiestrie a lucrării lui Haendel „Muzica apelor" sau a poemului simfonic „Tasso" de Liszt, sînt foarte bune ocazii de ridicare a nivelului artistic al orchestrei şi a gustului artistic al publicului.

La 7 martie, corul Filarmonicii a prezentat cu gust şi cu elan tineresc cîntece de mase la şedinţa festivă de întîlnire a deputaţilor cu alegătorii.

Formaţia mică a Filarmonicii a dat trei concerte populare în cluburi şi în sala mică a Palatului Cultural.

In ziarul local „Vörös Zászló" a apărut la 25 martie un articol comemorativ despre Béla Bartók, cu prilejul împlinirii a 75 ani de la naşterea lui. Articolul releva pe compozitorul şi marele umanist şi patriot care a luptat pentru prietenia popoarelor.

*

Concertul simfonic dirijat de Székely Andrei, la 4 aprilie, a avut in program Concertul pentru orchestra de coarde de Sigismund Toduţa, uvertura la „Iphigenia in Aulida" de Gluck, Concertul pentru pian în fa minor de Bach, Simfonia „Ceasornicul" de Haydn şi „Carnavalul animalelor" de Saint-Saëns. Putem constata cu bucurie că orchestra din Tg. Mureş lucrează cu insufleţire.

Interpretarea lucrării lui Toduţa ne-a convins că orchestra filarmonică din Tîrgu-Mureş a exprimat in mod realist simțirea autorului. La rîndul său, Uvertura de Gluck a avut ecou în inima ascultătorilor. Ansamblul a manifestat omogenitate în frazare, precizie ritmică.

În concertul de Bach, Dan Mizrahi a cucerit publicul prin reliefarea justă a temelor. A impresionat de asemenea înțelegerea manifestată în interpretarea piesei Toccata și Fuga în re minor de Bach.

În Simfonia „Ceasornicul“ de Haydn și în „Carnavalul animalelor“ de Saint-Saëns ansamblul a redat cu finețe conținutul lucrărilor.

Dirijorul s-a comportat energic, dar cu finețe.

O altă manifestare de seamă a fost recitalul de orgă al tînărului Kozma Mátyás (pînă acum el a cîntat de mai multe ori ca solist în concertele filarmonicii). În programul lui Kozma am găsit o varietate bogată. Un succes mare și pe deplin meritat a repurtat solistul cu interpretarea Toccatei și fugii în re minor de S. Bach și „Marii piese simfonice“ de César Franck. Este un merit al lui Kozma justa înțelegere a specificului muzicii pe care o interpretează ca și modul de folosire a registrelor, în care vădește gust și fantezie.

*

* *

Concert comemorativ
D. G. Kiriac — Ion Vidu

Inițiativa Filarmonicii de Stat „George Enescu“ de a comemora pe întemeietorii artei muzicale romînești, merită a fi subliniată cu atît mai mult cu cît ea este întîmpinată de interesul deosebit al publicului ascultător.

Sărbătorirea unui sfert de veac de la moartea lui Ion Vidu și a 90 de ani de la moartea lui D. G. Kiriac au scos încă o dată în lumină înalta valoare artistică, actualitatea operei acestor reprezentative personalități ale trecutului nostru.

Programul artistic prezentat cu acest prilej a fost precedat de un cuvînt introductiv rostit de prof. George Breazul.

Relevînd anumite elemente comune în activitatea celor doi mari ctitori ai muzicii romînești, prof. George Breazul a subliniat rolul acestora în dezvoltarea conștiinței sociale și naționale a poporului nostru, prin valorificarea tezaurului muzical pe o treaptă artistică superioară, precum și prin vasta operă educativă întreprinsă.

Prin Ion Vidu s-a manifestat direct geniul muzical popular. El reprezintă integrarea în simțirea și năzuințele maselor, fiind „omul celor mai dulci cîntări romînești, acela ale cărui duioase melodii ne sună în ureche la singura pomenire a numelui său. Prin cîntecul pe care l-a cules, l-a armonizat, l-a răspîndit în tot cuprinsul pămîntului romînesc, Vidu a fost și un factor de unitate națională și un educator“...

Vorbitorul a arătat însă că Vidu nu a fost numai un culegător și un armonizator de muzică populară, ci „a asimilat atît de substanțial în imaginația sa creatoare întorsăturile, unduirile viersului nostru popular și a întruchipat forme noi și originale de muzică corală autentică romînească“.

Pe cînd Vidu nu reprezintă atît expresia unei pregătiri muzicale inițiale, ci valoarea unui talent muzical înnăscut, desăvîrșit prin contactul direct cu melosul popular, și cu mișcarea „reuniunilor“ cultural-muzicale din Banat, D. G. Kiriac, pregătit temeinic în școli înalte cum este Schola Cantorum din Paris, devine „marele maestru al armonizării modale a cîntecelor și jocurilor romînești“ și printr-o înțelegere deplină a nevoii de a da valoare cîntecului romînesc, pune bazele societății muzicale „Carmen“. Timp de 26 ani, D. G. Kiriac conduce corurile „Carmen“, reușind, cum a arătat vorbitorul, ca prin bogata și multilaterala sa activitate, să facă adînc cunoscute maselor populare, operele muzicale ale compozitorilor bănățeni, ardeleni și bucovineni: Ion Vidu, Timotei Popovici, George Dima, Iacob Mureșanu, Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor ș. a.

De aceea, pe drept cuvînt, D. G. Kiriac a fost caracterizat de către Barbu Delavrancea, drept „ctitorul renașterii muzicale romînești“.

Conferința prof. Breazul a fost urmată de un bogat și reprezentativ program artistic interpretat de Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu“ dirijat de D. D. Botez, artist emerit al R.P.R.

S-au cîntat din D. G. Kiriac: „Morarul“, „Pe cărare sub un brad“, „Foaie verde lămîiță“, (solist Constantin Grigorescu); „S-a dus cucul de pe-aici“, „Cine trece ulița“, „Nani, nani“ (solistă Lola Gălășanu); „Hi, hai, murgule, hai“, „Stăncuța“, „Nu va dada s-mi mărită“ (cîntec aromînesc), „Foaie verde dedițel“, (solist Constantin Bîrsan) și „Am umblat pădurile“; iar din operele lui Ion Vidu: „Răsunetul Ardealului“, „Vraja“, „Răsunet de la Crișana“ (solist Maxim Vasiliu), „Dragă și iar dragă“, „Probocele și nuiele“, „Negruța“ (soliști Evelina Vais și Aurel Constantinescu) și „Preste deal“.

D. S.

Manifestări muzicale închinate păcii și prieteniei

In scopul răspîndirii în mase a ideii de luptă pentru întărirea păcii și prieteniei între popoare, în scopul cunoașterii valorilor cultural-artistice ale omenirii cît și a luptătorilor neobosiți pentru cauza păcii, Comitetul orășenesc de luptă pentru pace desfășoară o activitate tot mai largă.

De un deosebit interes s-au bucurat conferințele însoțite de exemplificări ținute de critici și muzicologi și serile muzicale închinate vieții și operei marilor compozitori și cîntăreți ai popoarelor. Cercuri tot mai largi de oameni ai muncii participă la aceste manifestări.

Cu prilejul popularizării laureaților premiilor internaționale ale păcii, a fost organizată o seară muzicală consacrată compozitorului maghiar Béla Bartók, care prin operele sale a adus o importantă contribuție la cauza prieteniei între popoare. In urma conferinței documentate despre viața și opera compozitorului, au fost interpretate melodii romînești, melodii populare maghiare și suita de dansuri romînești de Béla Bartók; și-au dat concursul tînăra violonistă Adorjani Ildico, studentă la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“, laureată a celui de-al V-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților de la Varșovia, soprana Adorian Ban Ecaterina și pianiștii Suzana Caruso și Adorian Andrei.

In cadrul ciclului de manifestări prin care s-au popularizat figuri ale laureaților Premiului internațional „Stalin“ pentru întărirea păcii între popoare, s-a bucurat de un deosebit succes seara muzicală consacrată lui Paul Robeson.

Cu acest prilej au fost prezentate un număr de 20 cîntece în interpretarea lui Paul Robeson, pe benzi de magnetofon, printre care cunoscutele cîntece antifasciste: „Cei patru generali“ și „Soldații mlaștinilor“, precum și cîntece populare negre tălmăcind năzuințele de libertate și fericire ale poporului negru. Au fost audiate, de asemenea, minunatele cîntece sovietice interpretate de Robeson în limba rusă, cum sînt popularele „Ei uhnem“ și „Cîntecul patriei“ de Dunaevski.

Sala Casei de Cultură a Sindicatelor unde Comitetul Orășenesc de luptă pentru pace a sărbătorit 200 de ani de la nașterea compozitorului W. A. Mozart a fost neîncăpătoare.

Publicul a urmărit cu un viu interes conferința ținută de J. V. Pandelescu în care au fost înfățișate principalele aspecte ale drumului creator al marelui compozitor și rolul său în dezvoltarea muzicii. Expunerea a fost urmată de un program Mozart la care și-au dat concursul orchestra semisimfonică și clasa de canto a Casei de Cultură a Sindicatelor. Publicul a răsplătit cu vii aplauze executarea Serenadei pentru coarde de Mozart.

Comemorarea lui Gustav Mahler

Cu ocazia împlinirii a 45 de ani de la moartea compozitorului austriac Gustav Mahler, Institutul Romîn pentru Relațiile cu Străinătatea a organizat, în sala bibliotecii, o conferință însoțită de exemplificări muzicale. Cu acest prilej, a vorbit C. I. Spiru, lector al Filarmonicii de Stat „George Enescu“, despre viața și opera compozitorului Gustav Mahler, înfățișînd în prima parte a conferinței, activitatea de organizator și dirijor a lui Mahler, ca director al Operei din Budapesta, Hamburg și Viena, relevînd apoi succesele dobîndite, cu deosebire, în realizarea operelor lui Mozart, Wagner și Ceaikovski.

Din punct de vedere al creației, Mahler este considerat ca un urmaș al lui Schubert, Schumann și Brahms. El a compus zece simfonii, în majoritate lucrări programatice dintre care unele cu soliști și cor, avînd o predilecție pentru monumentalitate. (Simfonia VIII-a cere un număr de 1.000 executanți).

Cunoscător al muzicii populare, Gustav Mahler, în multe din lucrările simfonice și în liedurile sale, s-a inspirat din tezaurul folcloric.

Conferința a fost ilustrată cu fragmente din Simfonia I-a și a IV-a, executate după benzi de magnetofon.

Soprana Cornelia Gavrilescu, artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat și baritonul Gabriel Năruja, acompaniați la pian de Geo Halenberg, au interpretat cu multă forță de sugestie lieduri din ciclurile: „Cîntecele unui ucenic călător“, „Cornul fermecat“ și „Cîntece pentru copiii morți“.

Presa bulgară despre violoncelistul Vladimir Orlov

In cursul lunii noiembrie violoncelistul Vladimir Orlov a întreprins un turneu de concerte în R.P. Bulgaria care s-a bucurat de aprecierea publicului și care și-au aflat ecoul în cronici muzicale apărute în presă.

Astfel „Otecestven Front“ scrie sub semnătura lui D. Pipanov, următoarele:

„Vladimir Orlov este pentru prima dată musafirul patriei noastre. In concertul său cu acompaniament la pian susținut de artistul poporului, Pancio Vladigherov, Vladimir Orlov a interpretat: Adagio-ul și Allegro de Boccherini, 7 Variații pe o temă din opera „Flautul fermecat“ de Mozart, Sonata în mi minor de Brahms, Sonata în la major de Weber-Piatigorski, Menuetul de Paderevski-Kassado, Cîntec vechi de Paul Constantinescu, lucrări de Debussy, Sarasate.

In arta sa interpretativă s-a observat o tehnică minunată, un ton masiv și cald, o ritmică deosebită, o nuanțare și o frazare minunată; un arcuș fermecător, dinamic.

El cîntă foarte curat și are o ținută deosebită. Adagio-ul său a fost interpretat cu o adîncă trăire și simțire. In interpretarea Sonatei de Brahms, V. Orlov s-a afirmat ca un mare artist care stăpînește atît virtuozitatea cît și muzicalitatea.

De asemenea și în celelalte piese, tînărul violoncelist a arătat o minunată artă interpretativă, o profundă tălmăcire a problemelor tehnice și ritmice.

In cîntecul vechi de Paul Constantinescu și în Debussy, interpretarea s-a deosebit prin finețea frazării cu pianissime minunate și o înaltă emotivitate.

Rechemat de cîteva ori la rampă, Vladimir Orlov a interpretat „Zborul cărăbușului“ din Țar Saltan de Rimski-Korsakov, „Dansul săbiilor“ din Suita Gaianeh de Haciaturian ș.a.

Vladimir Orlov a cîștigat imediat inimile publicului cu finețea și cu arta sa desăvîrșită“.

Kiril Vapordjiev, prim violoncelist al Filarmonicii de Stat din Sofia, a publicat în presa din Sofia sub titlul „Concertul violoncelistului romîn Vladimir Orlov“, următoarele:

„La 17 noiembrie 1955, în sala Bulgaria a avut loc concertul oaspetelui țării noastre, violoncelistul romîn Vladimir Orlov, laureat al Festivalurilor internaționale de la București și Varșovia.

Publicul din Sofia a avut ocazia să asculte pe unul dintre cei mai mari reprezentanți ai artei violoncelistice romîne.

Incă de la primele sunete ale minunatului său program s-a observat că V. Orlov este un violoncelist cu minunate calități muzicale care îl fac un concertist dorit de public.

Această convingere se întărea după fiecare piesă ascultată. Impresia lăsată de interpretarea pieselor din program a dat o mare satisfacție auditoriului, care a apreciat minunata artă interpretativă a lui Orlov. Cu toate că este încă destul de tînăr, el este un artist desăvîrșit, cu o tehnică perfectă, clară și minunată a ambelor mîini, cu o înțelegere și redare realistă și artistică a pieselor din repertoriul său.

Tonul său este plăcut, plin de emotivitate și foarte convingător în cantilenele lirice, pe care interpretul le redă cu multă sinceritate și căldură.

Cu o mare virtuozitate a interpretat Adagio și Allegro de Boccherini, iar Variațiile de Beethoven și Sonatele de Brahms și Weber-Piatigorski au fost redate cu poezie.

Celelalte piese mici de Paderevski, Haciaturian și Debussy, Sarasate etc. au fost interpretate de asemenea cu mare măiestrie.

Publicul n-a părăsit sala pînă ce Orlov n-a interpretat cîteva piese în bis.

Sperăm că vizita lui Orlov nu va fi unică în tradiționala prietenie a poporului bulgar și romîn. Noi dorim să avem la noi cît mai mulți concertiști din R.P.R.

La marea reușită a concertului a contribuit și minunatul acompaniament al marelui nostru Artist al Poporului, Pancio Vladigherov“.

Al cincilea festival Haendel în R. D. Germană

Intre 16—19 iunie 1956 va avea loc în orașul Halle (Republica Democrată Germană) al V-lea „Festival Haendel“.

Incepînd din anul 1956, în orașul natal al lui Georg Friederich Haendel — Halle — se desfășoară o largă campanie pentru popularizarea întregii creații a marelui compozitor preclasic, acordîndu-se o deosebită importanță reînvierii unor lucrări care au fost date, pe nedrept, uitării. Este vorba în special de marile lucrări dramatice ale lui Haendel: operele și oratoriile. Astfel vor fi reprezentate operele „Poro“ și „Radamisto“, alături de marele oratoriu popular „Salomo“. Pe programul concertului festivalului mai figurează diferite lucrări instrumentale (Concerto grosso op. 3 nr. 2, Concertul pentru orgă în si bemol major op. 4 nr. 2, Concertul nr. 25 în fa major, — Muzica apelor, Concertul nr. 26 în re major — Focuri de artificii) și vocale (arii și coruri din diferite oratorii precum și Imnul funebru și Antema de încoronare).

Cu prilejul sărbătoririi bicentenarului nașterii lui Mozart, în cadrul acestor concerte festive se va interpreta și „Requiemul“ compozitorului austriac care a luat „Imnul funebru“ al lui Haendel drept model în multe lucrări ale sale.

In timpul festivalului mai este prevăzut un concert consacrat unor lucrări concertante de cameră de Rameau, Teleman, Mozart și alții (interpretate cu instrumente de epocă), precum și un concert cu titlul: „Patria germană în cîntec și dans“.

La aceste manifestări artistice își vor da concursul un număr important de interpreți, coruri și orchestre din Berlin, Dresda, Leipzig, Halle și din alte orașe.

De asemenea, se va ține o ședință festivă și se vor purta discuții în legătură cu prelucrarea și practica de execuție a lucrărilor lui Haendel.

Amănunte privind problemele organizatorice pot fi obținute la sediul redacției noastre.

A murit Serghei Nikiforovici Vasilenko

La 11 martie a.c. s-a stins din viață, în vîrstă de 84 ani, eminentul compozitor sovietic Serghei Nikiforovici Vasilenko, care vreme de 65 ani și-a pus talentul și munca în slujba patriei.

După studii strălucite făcute la Conservatorul din Moscova, pe care l-a absolvit în 1901, a fost numit profesor la aceeași instituție.

Vasilenko a scris șapte balete, printre care „Iosif cel frumos“, „Țiganii“ (a cărui suită s-a executat la concertele noastre simfonice), „Lola“, „Mirandolina“ și „Akbiliak“, șase opere, printre care „Suvorov“ și „Fiul soarelui“, cinci simfonii, numeroase concerte, cîntece, coruri, romanțe, suite, muzică pentru filme și spectacole dramatice.

Incă din primii ani ai puterii sovietice, Vasilenko a organizat din proprie inițiativă concerte în vederea difuzării muzicii în rîndurile tineretului și studenților din Moscova, contribuind intr-o largă măsură la propășirea culturii sovietice.

O mare însemnătate au prelucrările sale de folclor, precum și creațiile pentru orchestră de instrumente populare.

Vasilenko a scris pentru prima dată un concert pentru balalaică și orchestră simfonică (interpretat și la noi cu succes de către Pavel Neceporenko), precum și o simfonie pentru orchestră de instrumente populare.

Pînă în ultimii ani ai vieții sale, S. Vasilenko a desfășurat o intensă activitate în domeniul pedagogiei muzicale printre elevii săi numărîndu-se unii dintre cei mai de seamă reprezentanți ai muzicii sovietice.

Decorat cu Ordinul Lenin, de două ori cu Steagul roșu al muncii și cu Medalia Uniunii Sovietice, compozitorul sovietic a fost distins cu titlul de Artist al poporului R.S.F.S. Ruse și R.S.S. Uzbece.

Moartea lui Erich Kleiber

La 27 ianuarie 1956, s-a stins din viață la Zürich *marele dirijor* Erich Kleiber.

Figura luminoasă a lui Erich Kleiber va rămîne mereu vie în istoria muzicii cehe, datorită măiestriei și avîntului cu care a dirijat concertele Filarmonicii cehe, atît la Praga cît și în marile metropole ale lumii. El a dat o neîntrecută interpretare compozițiilor lui Smetana, Dvorak, Suk și mai ales operei lui Janacek „Fiica ei nenaturală“, creia i-a deschis drumul spre universalitate.

Născut la Viena, la 5 august 1890, Erich Kleiber a îndeplinit funcția de dirijor în diferite orașe germane și aceea de șef al Operei de Stat din Berlin (1923—1935). In vremea ocupației naziste trece în Argentina, unde însuflețește viața muzicală. După 1945 obține pretutindeni mari succese. E. Kleiber s-a distins ca unul din cei mai mari interpreți contemporani ai creațiilor lui Mozart, Beethoven, Strauss.

Doliul muzicologiei cehoslovace

Muzicologia din Republica Cehoslovacă *a pierdut prin moartea lui* Otokar Sourek — survenită la 16 februarie 1956 — pe unul din cei mai distinși oameni de știință care s-a dedicat, mai mult de o jumătate de secol, studiului vieții și operei lui Antonin Dvorak.

Munca sa de cercetare s-a concretizat într-un număr mare de lucrări care și-au cîștigat reputație mondială, fiind traduse în mai multe limbi străine și socotite drept cele mai competente surse de informare asupra personalității creatoare a lui Dvorak.

Otokar Sourek este autorul unui index cronologic al operelor lui Dvorak (1917) și al unei biografii în patru volume (1923, 1928, 1930, 1933), care a devenit o lucrare de bază pentru toți cercetătorii. Totodată, el a îngrijit publicarea scrisorilor lui Dvorak sistematizîndu-le în trei volume: Dvorak către prietenii săi (1941); Scrisori către Hans Richter (1942); Scrisori și amintiri (1938).

In anul 1954 a început sub conducerea lui Otokar Sourek tipărirea unei ediții complete, critice, a creației lui Antonin Dvorak. Moartea l-a împiedicat să-și continue munca neobosită dusă ani de-a rîndul pentru gloria muzicii cehoslovace.

Gustave Charpentier a încetat din viață

La 18 februarie 1956 a murit la Paris Gustave Charpentier.

Născut în 1860 la Dieuze, Charpentier a studiat la Conservatorul din capitala Franței cu Massart, Pessart și Massenet. In 1887 a primit premiul Romei pentru cantata sa „Didon“. In timpul șederii sale în Italia a compus o suită simfonică, „Impresii din Italia“, lucrare care — împreună cu drama simfonică „Viața de poet“ pentru solo, cor și orchestră (1893) — îl consacră definitiv.

Domeniul în care personalitatea lui Gustave Charpentier s-a afirmat cel mai evident este genul operei; din lucrările sale dramatice, opera „Luisa“ s-a menținut continuu pe scenele teatrelor. Plecînd de la lirismul lui Massenet, Charpentier a căutat să dezvolte mai departe tehnica leitmotivică și principiul dramatic al lui Richard Wagner: contopirea într-un tot unitar a cuvîntului, sunetului, scenei și dansului.

Muzician cu vederi democratice, Charpentier a înființat în 1900 un teatru muzical popular, iar mai tîrziu un conservator popular. Prin aceasta el a urmărit să dea posibilitate unei pături cît mai largi de a veni în contact cu arta. Tendințe asemănătoare s-au oglindit și în subiectele operelor sale, care au la bază librete scrise de compozitor.

Muzica lui Bach a pierdut un interpret de seamă

La 27 februarie 1956 a încetat din viață cantorul bisericii Sfîntul Toma din Lipsca, prof. Dr. Günther Ramin — unul din cei mai de seamă organiști și interpreți ai muzicii lui J. S. Bach. Născut în anul 1898 la Karlsruhe, Günther Ramin vădește de mic copil înclinații deosebite pentru muzică. La vîrsta de 11 ani este primit cîntăreț în corul bisericii Sf. Toma din Lipsca, iar peste cîțiva ani se înscrie la conservator unde învață orga cu renumitul muzician Karl Straube. La vîrsta de 20 de ani ocupă postul de organist la biserica Sf. Toma și peste puțin timp postul de profesor de orgă la conservator. Totodată el a desfășurat o intensă activitate dirijorală în fruntea asociației corale a învățătorilor din Lipsca, a corului filarmonicii din Berlin și a orchestrei simfonice din Lipsca. După demisionarea lui Karl Straube, Günther Ramin este numit (1940) cantor la biserica Sfîntul Toma, funcție pe care o deține pînă la moartea sa. In această calitate și-a pus tot talentul său în slujba promovării creației lui J. S. Bach și a unor creatori ca Brahms, Bruckner, Reger, David, Kaminski, Pepping, Kodály.

Impreună cu corul bisericii Sf. Toma, Günther Ramin a întreprins o serie de turnee în Uniunea Sovietică, Elveția, Belgia, Franța, Austria, țările scandinave, Cehoslovacia și America de Sud.

Pentru meritele sale deosebite pe tărîmul muzical, Günther Ramin a fost distins în anul 1950 cu Premiul de Stat al Republicii Democrate Germane. *Moartea* prematură a acestui mare muzician a îndoliat pe toți acei *care au cunoscut în Günther Ramin* pe eminentul propagator al muzicii marelui Bach.

„Studiul violoncelului" de D. G. Dinicu

de RADU ALDULESCU
artist emerit al R. P. R.
laureat al Premiului de Stat

Dimitrie Dinicu

Recent, literatura muzicală romînească de specialitate s-a îmbogățit cu o nouă lucrare: „Studiul violoncelului" de Dimitrie G. Dinicu, profesor de violoncel la Conservatorul din București.

Lucrarea, atît de necesară pentru interpreți, aduce un material bogat și inedit privind problemele abordate, sub aspectul istoric, tehnic, fiziologic, psihologic, estetic și pedagogic.

„Studiul violoncelului" nu este un simplu îndrumător sau o metodă alcătuită după criterii pur didactice, ci este expresia unei gîndiri mature și a unei culturi temeinice.

Maestrul Dinicu pune accentul pe corelația indisolubilă care trebuie să existe la interpret între factorul mecanic și tehnic și elementele superioare ca: voința și gîndirea estetică.

Astfel lucrarea pleacă de la concepția că studiul violoncelului trebuie să se desfășoare pe baza permanentei întrepătrunderi între tehnică și gîndire. Un adevărat violoncelist — și acest lucru este subliniat în fiecare capitol al lucrării — trebuie să lucreze permanent sub imboldul și sub controlul gîndirii. Această gîndire se exteriorizează prin concepția și stilul interpretării, prin bogăția și variația nuanțărilor, prin expresivitate melodică, prin frazarea artistică.

Lucrarea maestrului Dinicu, așa cum arată în prefață, urmărește să trezească în elev convingerea fermă că în artă nu este de ajuns să ai aptitudini, ci este necesar un studiu minuțios și consecvent, îndeplinit fără șovăire, prin învingerea tuturor dificultăților.

Lucrarea este concepută după un plan omogen și bine chibzuit. După o introducere succintă în care sînt indicate criteriile care au determinat alcătuirea acestui studiu și în care autorul subliniază că în metodele aplicate și experimentate ani de-a rîndul a găsit calea cea justă pentru conturarea unei noi metode de predare, se trece la o amplă prezentare istorică a evoluției violoncelului ca instrument și a interpreților proeminenți. Fără pretenția de a fi spus totul, lucrarea aduce sugestii, sfaturi și principii practice ce urmează a fi puse în aplicare pentru ca acei care se îndeletnicesc cu arta violoncelului, să poată ajunge cît mai aproape de desăvîrșire.

„Studiul violoncelului" este expresia a două preocupări: studii tehnice și considerații estetice.

In legătură cu problema tehnicii, autorul acordă o deosebită atenție nu execuției mecanice ci studiului care duce la interpretare creatoare, adică la o redare expresivă a muzicii realizată cu ajutorul unei tehnici cît mai desăvîrșite. In procesul creației interpretative — spune maestrul Dinicu — executantul participă complex, printr-un echilibru de eforturi, spre a face ca gîndirea muzicală a creatorului lucrării interpretate să devină cît mai sezisabilă, prin mijloace psihice (sensibilitate, inteligență, memorie) cît și prin mijloace fizice ((tehnica perfectă a mîinilor). Factorul determinant în însușirea unei înalte tehnici trebuie să rămînă gîndirea. Exercițiul nu trebuie să aibă caracterul unui „antrenament", nu trebuie să devină mașinal, ci să se înfăptuiască logic, ponderat, progresiv, întotdeauna sub controlul gîndirii.

Fixînd unele principii dominante în legătură cu studiul tehnicii, autorul atrage atenția asupra echilibrului care trebuie să existe între suplețe și forță la ambele mîini, asupra independenței și întăririi părții slabe a fiecărei mîini care, totuși, trebuie să acționeze într-o strînsă și spontană conlucrare. De asemenea se arată că studiul pentru dobîndirea mișcărilor suple trebuie să fie precedat de acel pentru dobîndirea forței, subliniindu-se valoarea și momentul relaxării, căreia i se acordă importanță prin determinativul ei fizic și psihic. Din acest punct de vedere original, autorul indică treptele pregătitoare ale studiului, pornind de la relaxarea totală fizică și psihică, culminînd cu studierea — pe etape — și sfîrșind cu relaxarea și odihna.

In continuare, D. G. Dinicu se referă la factorii psihici care contribuie la desăvîrșirea tehnică a unui executant (memoria vizuală, auditivă, musculară și tactilă), punînd accentul pe imaginație care are un rol primordial în realizarea unei juste imagini a interpretării. Autorul subliniază rolul pe care-l are psihicul în controlarea mecanismului mîinilor, arătînd că printr-un perfect echilibru se poate obține un permanent control psihic în automatismul tehnic al mîinilor.

Autorul se ocupă apoi minuțios despre poziția violoncelului, despre reguli în ținerea și mînuirea arcușului, dînd numeroase sugestii și precizări asupra felului cum se lucrează. El acordă o deosebită importanță diferitelor trăsături de arcuș (atacul, detașeurile și contopirea egală și perfectă între două trăsături de arcuș), rolului accentuării, rolului mlădierii expresive a arcușului în care se cere suplețea încheieturii mîinii, mișcarea ondulatorie a brațului și accentul filat. Toate acestea duc la amploare, adică la dobîndirea maximului de libertate, generozitate și bogăție în sonoritate. Pe baza unui variat material inedit, profesorul Dinicu explică și dă sugestii prețioase asupra diferitelor trăsături de arcuș ca martelato, staccato, spiccato, saltato, flautato, ponticello, trăsături în sunet de timpan, tremolo, arpegii, legato, acorduri, duble coarde, subliniind rolul pe care-l are respectarea punctuației. Trecînd la tehnica mîinii stîngi, autorul arată cît de importantă este dobîndirea independenței mîinilor pentru ca puterea de apăsare a mîinii drepte să fie independentă de acea a mîinii stîngi. Ponderînd principiile vechilor școli, care susțineau apăsarea puternică pe coarde, D. G. Dinicu arată că în ceea ce privește presiunea degetelor pe coarde aceasta este bine să fie executată în raport direct proporțional cu puterea fizică a executantului.

In legătură cu studiul pozițiilor autorul lucrării precizează, — în afară de numeroase indicii tehnice — rolul accentului realizat prin loviturile degetelor și necesitatea ca executantul să-și fixeze în modul cel mai exact în subconștient simțul de poziție, adică aprecierea justă a distanțelor. Din acest punct de vedere configurația mîinii și articulația, adică loviturile de la înălţime produse de degetele mîinii stîngi, joacă un rol deosebit de important, autorul specificînd în continuare că exactitatea în execuţie este rezultatul unei combinări a auzului cu gîndirea, primul avînd rolul de a controla, a doua de a preciza. Fiecare elev, spune maestrul Dinicu, trebuie să tindă spre dobîndirea unei intonaţii expresive.

In capitole speciale se arată rezultatele tehnice optime ce pot fi realizate prin supraextensie, folosirea vibrato-ului constant şi uniform în pasajele rapide, glisando sau portamento cu menţionarea tuturor avantajelor lor.

Un capitol deosebit de original care marchează valoarea operei profesorului D. G. Dinicu şi noutatea ei, este cel despre respiraţia în cîntatul instrumental. Autorul subliniază cît de important este pentru un violoncelist ca respiraţia să fie supusă unui regim educativ şi să participe cu anumite randamente după ritmul sau amploarea contextului muzical. De asemenea, se arată că respiraţia trebuie să fie în raport cu fraza muzicală. In felul acesta violoncelistul va reuşi să dea maximum de expresivitate, în condiţiile fiziologice cele mai perfecte. Aceasta este o valoroasă contribuţie întrucît pînă în prezent problema a fost ignorată sau dezbătută numai la studiul cîntului sau al instrumentelor de suflat. Prof. D. G. Dinicu aseamănă execuţia la instrumentul de coarde cu cîntatul. Fraza devine astfel „cantabilă" prin însăşi dispoziţia psihică a interpretului în momentul execuţiei şi nu numai ca un deziderat abstract.

Trecînd la sunet, timbru şi ton, se face o referire ştiinţifică la domeniul acusticii muzicale, lămurindu-se toate problemele legate de vibraţiile coardelor.

In continuare sînt date numeroase îndrumări în legătură cu studiul gamelor şi executarea broderiilor sau ornamentelor ca: apogiatura lungă, apogiatura scurtă, grupetul, mordentul, trilul, pizzicato-ul, sunetele armonice: flageolete.

Numeroasele exemple muzicale aduc o preţioasă contribuţie la lămurirea cît mai clară a problemelor.

Prof. D. G. Dinicu acordă părţii a doua a lucrării, privitoare la consideraţii estetice, un rol tot atît de important ca şi tehnicii. El arată că un adevărat violoncelist trebuie să pună latura tehnică în serviciul celei artistice, a cărei realizare presupune o intonaţie şi frazare justă, un stil de interpretare. Autorul acordă frazării un rol precumpănitor în interpretare arătînd că ea este în funcţie de personalitatea artistului, cultura, pasiunea artistică, perfecţiunea tehnică, sensibilitatea.

O complexă şi personală interpretare trebuie să ţină seamă şi de nuanţări. Autorul dă indicaţii pentru nuanţarea cît mai măiestrită a unui text muzical. De asemenea se acordă o atenţie mare accentului ritmic care are un rol important în realizarea expresivităţii muzicale.

Toate aceste indicii duc la formarea stilului în interpretare. Intreaga operă a prof. Dinicu arată din acest punct de vedere un anumit stil de a studia şi interpreta, stil care s-a concretizat la atîţia interpreţi valoroşi ai violoncelului de la noi.

Definind stilul în muzică, autorul arată că el trebuie să exprime concepţia artistică şi intenţiile creatoare ale compozitorului, fiind condiţionat nu numai de valorile interioare, proprii, ci şi de împrejurările istorice proprii lucrării ca şi de factorul ideologic educativ contemporan.

In acest sens autorul cere ca violoncelistul să pătrundă spiritul compoziţiei şi s-o „recreeze" spontan în momentul execuţiei.

Autorul dă şi cîteva indicaţii preţioase cu caracter practic asupra modului cum trebuie studiat la violoncel şi cum trebuie realizată o justă interpretare a suitelor de violoncel de J. S. Bach.

Rezultat al sintezei între tradiţia clasică şi noua şcoală de violoncel a lui Pablo Casals, îmbogăţită cu experienţa muzicală sovietică precum şi cu propria experienţă de peste treizeci de ani a autorului, „Studiul violoncelului" de D. G. Dinicu constituie un îndrumător de preţ pentru studiul instrumentelor de coarde în general şi al violoncelului în special.

„Opera lui Sneghin" — roman de O. Ciornîi

In romanul său „Opera lui Sneghin", a cărei traducere a apărut recent în Editura Cartea Rusă, O. Ciornîi înfăţişează viaţa şi frămîntările muzicienilor sovietici în anii premergători Rezoluţiei din 1948. Romanul prezintă un dublu interes: în legătură cu geneza unei opere muzicale şi în legătură cu aspectele unei creaţii formaliste.

Sneghin este un compozitor care la o anumită epocă a vieţii se depărtează de la linia realismului socialist. „Fenomenul Sneghin" este mai lesne înţeles prin contactul pe care Sneghin îl are cu compozitorii tineri Voloşin, Aliev, Ghiliarevski, ajunşi la maturizarea talentului lor. In timp însă ce Voloşin şi Aliev lucrează la adîncirea operelor lor, căutînd să redea, fiecare după temperamentul său, o realizare emoţionantă, pătrunsă de adevărul vieţii, Ghiliarevski, compozitor formalist, îşi construieşte opera matematic, preocupîndu-se exclusiv de „tehnica" compoziţiei. Audierea operei lui Ghiliarevski, „Tînăra Gardă", stîrneşte indignare, deoarece muzica era abstractă, rece şi lipsită de conţinut. De aceea nu poate fi salvată în ciuda eforturilor „grupului restrîns" de admiratori ai unui asemenea gen de muzică.

Care este însă poziţia lui Sneghin? Prin ce se diferenţiază de Ghiliarevski sau prin ce se apropie de el?

O atentă urmărire a evoluţiei personajului, a creşterii lui spirituale, şi a transformărilor lente dar hotărîtoare care se petrec în adîncul fiinţei sale, este de un pasionant interes pentru orice creator de artă.

In gîndurile Nataşei, soţia lui Sneghin, se oglindesc perfect concepţiile greşite ale acestui talentat compozitor, în momentul cînd începe drama lui interioară: „Sneghin era convins că elementul poetic care s-a manifestat în trecut, a secat o dată cu vremea, s-a irosit şi a încerca să-l aduni din bucăţi, a însăila, înseamnează a minţi. In viaţa actuală sînt o seamă de lucruri pregnante, complicate, grele. Tocmai aceasta trebuie să oglindească un artist şi nu are nici o însemnătate că va fi mai puţină frumuseţe, dacă, în schimb, se va afla mai aproape de adevăr".

In adîncul conştiinţei lui de artist cinstit, Sneghin simte, în timp ce lucrează la opera „Partizana", că muzica pe care o compune nu e satisfăcătoare. Oscilînd între tendinţa către excesiva cultivare a formei şi realizarea unei lucrări melodioase, plină de armonie, hărţuit de reproşurile Nataşei care simte perfect schematismul muzicii soţului ei, Sneghin caută adevărul care trebuia să-i deschidă un drum nou în artă. Dar izolarea în care se închide îl face inaccesibil înţelegerii vieţii şi ca urmare îl lipseşte de prin-

cipalul izvor de inspirație. Spre deosebire de Ghiliarevski, Sneghin dorește să scrie pentru popor. El este sincer și intențiile sale sînt cinstite. Abaterea lui de la linia realismului s-a produs aproape fără să-și dea seama. Căutările sale, suferințele lui de artist conștient că este pe un drum greșit, încercările sale de a-și modifica opera, vădesc aceste trăsături. Sneghin înțelege și iubește muzica lui Voloșin, apreciază și încurajează creațiile tînărului său elev, Igor Șeveleov, pe care-l îndrumează fără a-l influența negativ.

Iată de ce critica partidului ajută pe acest talentat artist să se smulgă din nesănătoasa influență a formalismului.

Critica C.C. al P.C.U.S. în cadrul Consfătuirii din 1948, moment culminant și solemn care urmează căderii operei „Partizana“, va face din Vadim Klementievici Sneghin un artist nou.

Romanul lui Ciornîi atrage și prin analizarea altor procese din viața muzicală. Astfel, el scoate în relief patriotismul diferiților muzicieni, legătura lor cu poporul, procesul de promovare a elementelor tinere ajutate de muzicieni vîrstnici, efectele rutinei și ale muncii birocratice în activitatea artistică, dar și grija neîncetată pentru înlăturarea ei, năzuința continuă spre perfecționarea măiestriei.

Este emoționantă una din acțiunile secundare ale romanului: drumul către scena de operă a tinerei comsomoliste Tania Astahova. Evoluția acestei tinere fete sovietice este deosebit de instructivă: soarta Taniei care-și face cu prisosință datoria pe locul unde este chemată să activeze, constituie o ilustrare vie a adevărului că prin muncă cinstită și perseverentă, în condițiile sistemului socialist, un talent adevărat ajunge să se afirme.

Lucrarea lui O. Ciornîi nu constituie atît un roman, o biografie romanțată, ci mai degrabă un document, o cronică a unor evenimente, a dezvoltării concepțiilor asupra creației, caracterizînd — la un moment dat — muzicieni cu orientări și credințe diferite. Totuși acest document, scris într-o formă aproape severă, de o mare concizie și lipsit de înfloriri stilistice, reprezintă o operă literară de reală valoare, pentru că tocmai prin mijloacele folosite autorul a reușit să dezvăluie simplu și emoționant, personalitățile umane și să redea evenimentele în adevărata lor lumină.

Invățăturile ce le cuprinde vor contribui, fără îndoială și la noi, la realizarea unor noi opere care să bucure masele largi.

CRISTINA PETRESCU

Sovetskaia Muzîca nr. 1–2–3|1956

Numărul din ianuarie 1956 se deschide cu un foarte interesant articol redacțional despre situația și sarcinile muzicologiei sovietice. După ce arată succesele obținute de știința muzicală în U.R.S.S., articolul trece la analiza lipsurilor și căilor lichidării lor, astfel încît muzica sovietică să poată beneficia din plin de cuceririle muzicologiei.

Despre opera „Nikita Verșinin“ de D. Kabalevski, publică un studiu critic L. Poliakova.

La rubrica „Creația tinerilor“ se analizează succesele compozitorilor lituanieni și într-un articol, călduros dar critic, este prezentată creația Alexandrei Pahmutova.

„Tribuna dinainte de Congres“ cuprinde materiale scurte semnate de V. Gorodinski („Din nou despre măiestrie“), I. Petrov („Atenție pentru un gen important“), S. Richart („Cîteva gînduri despre muzica sovietică“), Z. Levona („Muzica pentru copii“).

Bicentenarul nașterii lui Mozart este sărbătorit în revistă prin publicarea unor articole de D. Șostakovici („Despre Mozart“), G. Knepler („Mozart și contemporaneitatea)“, I. Sollerstinski („Flautul fermecat“), B. Steinpress („Mozart și Beaumarchais“). Se publică de asemenea scurte considerații ale unor eminenți oamni de cultură ruși din trecut, despre Mozart.

Din „Conversations avec Pablo Casals“ de J. M. Corredor se publică un fragment despre interpretare. Sub titlul „Drumul artistului“ se prezintă o biografie a cîntărețului Artur Aidenian.

La rubrica „De peste hotare“ apar materiale despre opera germană (G. Hubov), muzica poloneză (L. Kulakovcki), viața muzicală din Londra (E. Senior) ș.a.

In revistă apar cronici, revista presei, rubrica satirică etc. iar ca supliment se publică cîntece și dansuri.

*

Articolul de fond al numărului 2/1956, intitulat „Partidul — conducătorul nostru“, este închinat celui de-al XX-lea Congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice.

Diferite aspecte legate de dezvoltarea istorică a cîntecului muncitoresc revoluționar sînt oglindite în mai multe articole. Astfel A. Rubakin evocă figura lui Pierre Degeyter — autorul muzicii „Internaționalei“. E. Stasova, fiica marelui critic rus, publică un articol în care povestește amintiri legate îndeosebi de perioada dinaintea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. A. Fihtengolț aduce contribuții la cunoașterea istoriei societăților culturale muncitorești din Rusia prerevoluționară.

De un mare interes este articolul lui D. Jitomirski despre unele probleme de muzicologie din Republicile Transcaucaziene. Autorul se oprește asupra diferitelor aspecte teoretice ale dezvoltării școlilor naționale din aceste republici. Despre creația compozitorului georgian A. Maciavariani publică o serie de însemnări V. Kuharski, iar G. Orlov analizează concertul pentru vioară de B. Klinzner.

Rubrica „Tribuna dinaintea Congresului“ se deschide printr-un interesant articol al lui R. Glier despre probleme legate de obiectivitatea și înțelegerea în aprecierea lucrărilor și de programatism. Compozitorul V. Șebalin face o succintă analiză a pregătirii tinerilor muzicieni și apoi trece la probleme legate de activitatea generală a compozitorilor. E. Oganesian în articolul „Pentru îndrăzneala în creație, pentru o prietenie creatoare“ abordează chestiuni legate de creația de cîntece de masă. Sub titlul „Educația muzicologilor“ B. Zeidman publică un articol foarte critic cu privire la situația existentă și cere transformări substanțiale. Cîntărețul Abranov relevă într-un articol lipsa de cîntece noi valoroase și nemulțumirea manifestată din această cauză de opinia publică muzicală.

In revistă se publică sfîrșitul substanțialului studiu „Mozart și contemporaneitatea“ de G. Knepler.

Despre spectacolele muzicale „Satenem și Garik" de Sapoșnikov și D. Obezov, „Salcîmul alb" de Dunaevski și „E doar un vis" de B. Kirver se publică cronici substanțiale.

Plină de interes e și rubrica „De peste hotare" în care E. Ghilels relatează impresii din America, I. Krein prezintă aspecte ale muzicii franceze contemporane, K. Roskaia face un portret al cîntăreței japoneze Akiko Seki — laureată a Premiului sițian evocă turneul său în Olanda. Internațional „Stalin" și Pavel Li- Se publică de asemenea un articol al criticului romîn J. V. Pandelescu despre un grup de muzicieni sovietici la București.

Bogate sînt și rubricile „Prin sălile de concert", Muzica și viața", „Recenzii de tipărituri muzicale", Cronică.

Ca supliment muzical apar romanțe ale compozitorilor sovietici.

*

Numărul din martie al revistei Sovetskaia Muzîka se deschide cu studiul „Trăsăturile noului" de S. Aksiuk. Rubrica de analize ale creației muzicale sovietice este bogată.

Noul balet „Taras Bulba" de V. Soloviov-Sedoi este prezentat de A. Akimov care dă o înaltă apreciere acestei lucrări. S. Pavlișin analizează cantata „Zapovit" de S. Ludkevici și G. Toradze, un nou cvartet de S. Tințadze. L. Ghemnia analizează concertele pentru pian de E. Oganesian iar I. Kremlev ciclul de romanțe al lui M. Gluck pe versuri de D. Davidov.

Deosebit de interesant este articolul critic al dirijorului S. Samosud despre probleme ale muzicii sovietice, apărut în cadrul „Tribunei dinaintea Congresului".

Mai multe articole sînt consacrate problemelor dezvoltării muzicii în republicile naționale ca Letonia Sovietică (H. Zarin), Ucraina Sovietică (G. Dukovski), Uzbekistan (H. Așrafi), M. Gottlieb și V. Kubațki ridică probleme legate de genul muzicii de cameră, combătînd afirmația că acesta ar fi, prin excelență, un gen inaccesibil și cer luarea de măsuri menite a asigura cele mai bune condiții dezvoltării activității componistice și interpretative în acest gen.

In rubrica intitulată „Vorbesc auditorii" se publică scrisori ale oamenilor muncii despre muzica sovietică.

In revistă se publică dări de seamă cu privire la pregătirile care au avut loc în Ucraina, Uzbekistan, Kazahstan, R.S.S. Carelo-fină și R.S.S. Tatară în vederea Congresului Unional al Compozitorilor Sovietici.

O rubrică a revistei este închinată celei de-a 75-a comemorări a morții lui Modest Musorgski.

In revistă apar însemnări despre Arthur Nikisch, Leopold Auer, cîntăreața letonă Germaine Heine-Wagner, pianistul Iakov Zak, cîntărețul lituanian Kipras Petranskas ș.a.

Se publică recenzii ale spectacolelor ansamblului „Everyman opera", operei maghiare și ale unor muzicieni romîni (Zenaida Palli, G. Zobian, I. Mărculescu, N. Herlea, V. Teodorian).

Ca supliment muzical apar fragmente din muzica lui Aram Haciaturian la filmul „Othello".

Index bibliografic al revistei „Muzica" şi al suplimentelor pe anii 1950–1955*)

— Continuare —

Criteriile care au condus la alcătuirea indexului sînt următoarele:

1. Materialul a fost repartizat pe rubrici, rînduite alfabetic.

2. In cadrul fiecărei rubrici s-a respectat repartizarea alfabetică pe autori, iar la materialul nesemnat pe titluri.

3. S-a pus o steluţă la materialul trecut iniţial şi la altă rubrică.

4. La articolele semnate de doi sau mai mulţi autori s-au făcut menţionări pentru fiecare autor, pe criteriul trimiterilor cu steluţă.

5. La rubrica „Piese muzicale" (XIII) autorul textului literar a fost trecut în paranteză, după numele compozitorului.

6. Prima cifră indică anul, a doua numărul revistei şi a treia pagina (ex.: 1955, 5, 9).

XII.

NOTE, INFORMAŢII, CONCURSURI, DISTINCŢII, PREMII, POŞTA REDACŢIEI, UMOR

Activitatea secţiilor Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. 1952, **7**, 124.
A.T., Artiştii din democraţiile populare în ţara noastră. 1950, **1**, 84.
ALEXANDRU TIBERIU, Concursul tinerilor solişti populari. (Cu prilejul Festivalului de la Varşovia). 1955, **7—8**, 67.
Cel de al IV-lea concurs internaţional F. Chopin. 1954, **6**, 44.
Comunicatul juriului Concursului internaţional de cîntece „Să cîntăm pacea şi prietenia dintre popoare". 1952, **6**, 72.
Concursul de canto din cadrul „Primăvara la Praga 1954", 1954, **5**, 27.
Concursuri în cinstea Festivalului de la Varşovia. 1955, **3**, 35.
Concursul internaţional al compozitorilor în vederea celui de al III-lea concurs internaţional de violonişti „Henryk Wieniavsky" 1955, **12**, 29.
Corespondenţă cu cititorii. 1952, **7**, 127.
Concursurile internaţionale din cadrul Festivalului de la Bucureşti. 1953, **3**, 16.
Decernarea Ordinului „Lenin" compozitorului R. M. Glier. 1955, **1—2**, 10.
Decernarea premiilor pentru concursul de cîntece şi versuri. 1951, **2**, 86.
Decernarea titlului de „artist al poporului al U.R.S.S." compozitorilor I. Şaporin, D. Şostakovici şi A. Haciaturian. 1954, **7—8**, 80.
De peste hotare. 1952, **8—9**, 186.
G. DER, Al II-lea concurs pe ţară al echipelor artistice sindicale. 1950, **1**, 81.
Din R. P. Bulgaria. 1952, **7**, 126.
Din R. Cehoslovacă. 1952, **7**, 126.
Din democraţiile populare. 1951, **5**, 109.
Din R. D. Germană. 1952, **7**, 125.
Din R. P. Polonă. 1952, **7**, 125.
Din R.P.R., R. D. Germană, R. Cehoslovacă, R. P. Ungară, Franţa, Austria, S.U.A. 1954, **4**, 47.
Din ţările capitaliste. U.S.A., Franţa. 1952, **7**, 127.
Din U.R.S.S. 1951, **5**, 107.
Din ţară. 1952, **8—9**, 182; 1953, **4**, 75.
DRĂGAN RADU, Cu tineretul nostru la Festivalul din Varşovia. 1955, **7—8**, 69.
DRĂGOI SABIN, O strălucită confirmare a succeselor vieţii noastre muzicale. 1951, **3—4**, 25.
* FAIER PAUL şi NIC. POPA, R.P.R. 1954, **3**, 44.
* HOFFMAN ALFRED, J. V. PANDELESCU şi Fr. SCHAPIRA. In legătură cu etapa finală a concursului de pian (cu prilejul Festivalului de la Varşovia). 1955, **7—8**, 65.
In atenţia tinerilor noştri interpreţi. 1954, **10**, 54.
KANKAROVICI A., Schimburi artistice cu Uniunea Sovietică şi celelalte ţări prietene. 1950, **1**, 83.
Laureaţi ai Premiului naţional de compoziţie „George Enescu". 1955, **5**, 57.
MENDELSOHN ALFRED, Premiile „Stalin" pe 1950, o sărbătoare a muzicii progresiste. 1951, **3—4**, 23.
MUSICESCU FL., Pe marginea Concursului naţional de pian. 1953, **3**, 49.
Note şi informaţii. 1952, **8—9**, 182; 1953: **1**, 58; **2**, 74; **3**, 80; **4**, 73; **4**, 75; 1954: **1**, 45; **2**, 44; **3**, 44; **4**, 47; **5**, 47; **6**, 47.
Note de peste hotare (U.R.S.S., R. P. Bulgaria etc.) 1951, **5**, 108.
* PANDELESCU J. V., FR. SCHAPIRA şi ALFRED HOFFMAN, In legătură cu etapa finală a concursului de pian (Cu prilejul Festivalului de la Varşovia) 1955, **7—8**, 65.
Pe urmele materialelor publicate. 1953, **4**, 73; 1954, **1**, 44.
Poşta redacţiei, 1953: **4**, 74; 1954: **1**, 44; **3**, 85; **4**, 74; **5**, 44.
POPA NIC. şi PAUL FAIER, R.P.R. 1954, **3**, 44.
Premiile „Stalin" pe 1951, în domeniul muzicii. 1952, **6**, 84.
Punerea unei plăci comemorative pentru compozitorul G. Cucu. 1952, **7**, 122.
SOCOR MATEI, Premiile „Stalin" în muzică pe anul 1951. 1952, **7**, 20.
Răspunsurile tov. Stalin la întrebările primite din partea corespondentului diplomatic al „New York Times" James Reston la 21.XII.1952. 1952, **8—9**, 9.
R.P.R., U.R.S.S., Anglia, Canada. 1954, **2**, 44.
R.P.R., U.R.S.S., R.P. Chineză, R.P. Polonă, Austria. Italia, S.U.A. 1954, **5**, 47.
R.P.R., U.R.S.S., R.P. Chineză, R.P. Ungară, R.P. Bulgaria, Anglia, Franţa, Austria, Grecia, Mexic, U.S.A. 1954, **6**, 47.
Rezultatele celui de al II-lea concurs naţional al tinerilor solişti. 1955, **7—8**, 68.
Rezultatele concursurilor de creaţie. 1953, **2**, 11.
Rezultatele concursurilor tinerilor solişti. 1953, **2**, 84.
Rezultatele concursurilor artistice din cadrul celui de al V-lea Festival al tineretului. 1955, **7—8**, 73.
Rezultatele concursului naţional de cîntece scrise în cinstea Festivalului mondial al tineretului şi studenţilor pentru pace şi prietenie de la Bucureşti. 1952, **2**, 11.
* SCHAPIRA FR., ALFRED HOFFMAN şi J. V. PANDELESCU, In legătură cu etapa finală a concursului de pian (Cu prilejul Festivalului de la Varşovia) 1955, **7—8**, 65.
Scurte ştiri din U.R.S.S. 1951, **2**, 72.
ŞTEFĂNESCU-GOANGĂ P., Concursul de canto (Cu prilejul Festivalului de la Varşovia). 1955, **7—8**, 63.
Teatrul Muzical din Bucureşti. 1953, **3**, 74.

---

*) Partea I-a a indexului a apărut în „Muzica" nr. 1-2/1956.

THEODORESCU AL., Concursul de instrumente de coarde (Cu prilejul Festivalului de la Varşovia) 1955, **7—8**, 64.
Trecerea compozitorului A. Haciaturian şi A. Filipenco prin ţara noastră. 1952, **7**, 122.
Umor muzical (versuri de V.T.) 1955, **1—2**, 86.
Ungaria, Austria, Elveţia, Franţa, Finlanda, Argentina, S.U.A. 1954, **3**, 46.
U.R.S.S., R.D. Germană şi Germania Occidentală, R. Cehoslovacă. 1954, **3**, 45.
U.R.S.S. 1951, **5**, 107.

XIII

PIESE MUZICALE (PUBLICATE IN CUPRINSUL REVISTEI INAINTEA APARIŢIEI CAIETELOR MUZICALE — SUPLIMENT)

DRAGOI SABIN, (D. Corbea), Anii tineri. 1951, **2**, 90.
JEREA HILDA, (M. Beniuc), Cîntecul prieteniei. 1951, **2**, 87.
KLEIN GEORGE, (Mihu Dragomir). Noi te cîntăm tinereţe, 1951, **2**, 88.
CHIRESCU I. D., Cîntă frate, 1950, **1**, 86.
CHIRESCU I. D. (D. Corbea), Mare bucurie-n ţară, 1951, **3—4**, 188.
CHIRESCU I. D., (M. Banuş), Sub al păcii stindard. 1953, **2**, 85.
KLEIN GEORGE, (E. Jebeleanu), Imn tovarăşului Gheorghiu-Dej. 1951, **3—4**, 184.
MURADELI V., Cîntecul tineretului, distins cu premiul I la concursul de cîntece din cadrul Festivalului de la Bucureşti. 1953, **3**, 87.
MURADELI V., Pesnia molodeji (Cîntecul tineretului), 1953, **3**, 87.
MUSICESCU G., Dor, dorule. 1953, **4**, 86.
MUSICESCU G., Haiducul, 1953, **4**, 82.
MUSICESCU G., Răsai lună. 1953, **4**, 84.
RUBIN MARCEL, Impodobiţi toate străzile pentru sărbătoare, distins cu premiul II. 1953, **3**, 90.
RUBIN MARCEL, Schmückt alle Strassen zum Fest (Impodobiţi toate străzile pentru sărbătoare). 1953, **3**, 90.
SKETT GEOFF, (Vlaicu Bîrna) O pasăre cu frunza-n cioc, distins cu premiul II. 1953, **3**, 93.
SKETT GEOFF, (Vlaicu Bîrna) „The bird with a leaf in her beak" (O pasăre cu frunza-n cioc). 1953, **3**, 93.
SOCOR MATEI, Imnul de Stat al R.P.R. 1953, **3**, 4.
SOCOR MATEI (M. Beniuc), Steagul Partidului. 1951, **3—4**, 117.

XIV

RECENZII, BIBLIOGRAFII, NOTOGRAFII, EXTRASE REZUMATIVE

AL. C., V. V. Stasov, articole despre Musorgski. 1955, **1—2**, 83.
ATANASIU SANDU, Ciprian Porumbescu, opere alese. 1955, **1—2**, 82.
BALAN G., Pe marginea ultimelor numere din „Muzica Sovietică". 1951, **2**, 78.
Ciclul de coruri „a capella" de D. Şostakovici. 1952, **8—9**, 170.
CIORTEA T., Noi tipărituri muzicale. 1951, **3—4**, 173.
COMIŞEL EMILIA, O culegere din folclorul ciangăilor. 1955, **4**, 43.
CONSTANTIN T., O carte despre Borodin. 1954, **11—12**, 68.
C. V., Cîntece pentru noua Constituţie şi pentru alegeri. 1952, **8—9**, 167.
* Din lucrările muzicale scrise în cinstea celei de a X-a aniversări a eliberării patriei. 1954, **7—8**, 64.
Extrase din fişele rezumative ale revistei „Sovetskaia Muzîka" nr. 12/1952, 1/1953 şi 2/1953. 1953, **1**, 59.
FELDMAN L., Metoda de acordeon de M. Iancu şi P. Romea. 1951, **2**, 81.
Index al lucrărilor lui George Enescu. 1955, **5**, 55.
Noi lucrări despre Béla Bartók. 1955, **9**, 48.
Noi tipărituri muzicale apărute cu prilejul „Săptămînii muzicii romîneşti" 1952, **6**, 86.
PRICU I., O carte binevenită. „P. I. Ceaikovski despre operă". 1954, **4**, 43.
Răsfoind „Sovetskaia Kultura". 1955, **6**, 48.
RUSU LIVIU, Metoda de vioară de Eugen Cuteanu. 1955, **12**, 48.
SANDULESCU M., Din folclorul nostru. 1953, **4**, 72.
„Sovetskaia Muzîka" (extrase rezumative, recenzii). nr. 4, 5, 6, 7/1951 (1951, **5**, 100), nr. 5, 6, 7/1952 (1952, **7**, 107), nr. 8, 9, 10, 11/1952 (1952, **8—9**, 188), nr. 12/1952 (1953, **1**, 59), nr. 1, 2,/1953 (1953, **1**, 60), nr. 3, 4/1953 (1953, **2**, 78), nr. 5, 6/1953 (1953, **3**, 82), nr. 7, 8/1953 (1953, **4**, 79), nr. 9, 10/1954 (1954, **1**, 47), nr. 11, 12/1953 (1954, **2**, 46), nr. 1/1954 (1954, **3**, 47), nr. 2/1954 (1954, **4**, 44), nr. 3/1954 (1954, **5**, 45), nr. 4/1954 (1954, **6**, 42), nr. 5, 6/1954 (1954, **7—8**, 90), nr. 7/1954, (1954, **9**, 51), nr. 8/1954 (1954, **10**, 53), nr. 9, 10/1954 (1954, **11—12**, 69), nr. 11, 12/1954 (1955, **1—2**, 84), nr. 1/1955 (1955, **3**, 48), nr. 2/1955 (1955, **4**, 47), nr. 3/1955 (1955, **6**, 47), nr. 4, 5/1955 (1955, **7—8**, 95), nr. 6/1955 (1955, **9**, 48), nr. 7/1955 (1955, **10**, 47), nr. 8—9/1955 (1955, **12**, 47).
S. T., Culegere de cîntece, vol. I şi II E.S.P.L.A., 1953, **3**, 79.
Tipărituri muzicale apărute în Editura de Stat pentru Literatură şi Artă. 1953, **2**, 80.
Tipărituri muzicale editate în U.R.S.S. şi primite la Librăria Cartea Rusă. 1953, **2**, 83.
V. CR., Activitatea editorială muzicală. 1951, **2**, 82.
* WANEK AGATHA, O carte despre Béla Bartók. 1955, **10**, 47.

XV

VIAŢA MUZICALA IN R.P.R.

A. B. Vizita compozitorului A. I. Stogarenko la Cluj. 1952, **7**, 13.
Artiştii romîni la Festivalul „Primăvara la Praga". 1954, **7—8**, 82.
A. BR. Săptămîna muzicii polone la Radio. 1951, **2**, 63.
AL. SP. Recitalurile de orgă Helmuth Plattner. 1954, **4**, 37.
ALESSANDRESCU ALFRED. Recitalul cîntăreţei Goar Gasparian. 1955, **10**, 26.
ALEXANDRU TIBERIU, O muzică milenară — concertele orchestrei de muzică naţională chineză. 1955, **7—8**, 77.
ANDRIEŞII M., Concertul de la Oraşul Stalin. 1954, **10**, 46.
Aniversarea naşterii lui George Stephănescu la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. 1954, **1**, 42.
ARDELEANU I., Unele aspecte ale activităţii Operei de Stat din Timişoara. 1953, **3**, 75.
Artişti şi compozitori deputaţi ai Sfaturilor Populare. 1951, **2**, 51.
BALAN G., Pilde pe care le vom urma. 1951, **2**, 54.
BALEA I., „Tînăra Gardă", la Opera de Stat din Cluj. 1952, **8—9**, 36.
BALEA ILIE şi LAZAR COSMA, Opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi pe scena Operei de Stat din Cluj. 1954, **2**, 42.
BALEA I., Viaţa muzicală la Cluj. 1953, **2**, 65.
BARBU GELU, Spectacolele baletiştilor sovietici. 1955, **7—8**, 74.
BENŢIA A. S., Concert de muzică de cameră romînească. 1954, **5**, 37.
BODEUŢ PETRE, Spectacolele Ansamblului de Stat de dansuri populare al U.R.S.S. „Igor Moiseev". 1952, **6**, 91.

BOLDUR A., Un concert de estradă pentru copii, 1951, 3—4, 164.
BOLDUR ANDREI, Un concert de muzică armeană. 1952, 7, 93.
BOTEZATU P., Un deceniu de activitate muzicală la Iaşi. 1954, 7—8, 55.
BRUMARU ADA, Concertele muzicienilor germani E. H. Steurer şi G. Pflüger 1955, 12, 34.
BRUMARU ADA, Emisiuni muzicale în cadrul Lunii Prieteniei. 1955, 10, 42.
CIORTEA T., Recitalurile de muzică de cameră ale Filarmonicii. 1953, 4, 70.
CODRESCU A., Din activitatea Filarmonicii de Stat „Moldova“ din Iaşi. 1953, 3, 76.
COLFESCU ALEXANDRU, Pe marginea ultimului recital al lui Nicolae Secăreanu. 1955, 6, 36.
Concertele soliştilor sovietici. 1952, 8—9, 15.
CONSTANTIN N., Un maestru al artei dirijorale: Niazi. 1954, 9, 22.
CONTA I., Concertul corului popular ucrainean de Stat. 1952, 7, 17.
Concertul Ansamblului bulgar „Gusla“ 1951, 2, 62.
Concerte de muzică de cameră. 1954, 9, 38.
Concertele oaspeţilor bulgari. 1954. 1, 36.
Concertele Orchestrei simfonice maghiare. 1952, 8—9, 158.
Concertele Orchestrei simfonice din Varşovia. 1952, 8—9, 162.
Concertele Orchestrelor, corului şi soliştilor Ansamblului M.A.I. 1953, 2, 34.
Concertele simfonice şi corale. 1954, 9, 34.
Concertele şi festivităţile „Săptămînii muzicii romîneşti“. 1952, 6, 88.
* COSMA LAZAR şi ILIE BALEA, Opera „Năpasta“ de Sabin Drăgoi pe scena Operei de Stat din Cluj. 1954, 2, 42.
COSMA VIOREL, Concertele şi recitalurile soliştilor sovietici. 1951, 2, 57.
COSMA VIOREL, Rigoletto într-o nouă prezentare. 1951, 3—4, 148.
COSMAN SAŞA, Despre activitatea Orchestrei de estradă Radio. 1954, 5, 38.
C. R., Inflorirea vieţii muzicale în oraşul Iaşi. 1955, 12, 39.
CRISTIAN V., Concertele comemorative (Berlioz, Schubert). 1954, 1, 39.
CRISTIAN V., Concert de muzică de cameră, închinat „Grupului celor cinci“. 1954, 11—12, 58.
CRISTIAN V., Concertele dirijate de Nikolai Anosov. 1955, 10, 32.
CRISTIAN V., Concertele Filarmonicii de Stat din Bucureşti. 1952, 8—9, 150.
CRISTIAN V., Concertele Filarmonicii de Stat din Sofia. 1955, 3, 38.
CRISTIAN V., Concerte simfonice dirijate de C. Silvestri. 1951, 3—4, 156.
CRISTIAN V., Damnaţiunea lui Faust la Filarmonica de Stat din Bucureşti. 1954, 2, 40.
CRISTIAN V., Muzica sovietică în interpretarea artiştilor romîni. 1955, 10, 41.
CRISTIAN V., Soli ai muzicii din ţările prietene. 1952, 7, 83.
CRISTIAN V., Viaţa muzicală în Oraşul Stalin. 1951, 3—4, 138.
C. V., Concertele „Corului de Stat de cîntece ruseşti“. 1951, 2, 59.
C. V., Concerte dirijate de Th. Rogalski. 1951, 3—4. 158.
C. V., Concertul pentru pian de Virgil Gheorghiu. 1951, 3—4, 159.
C. V., Turneul Operei de Stat din Cluj în Capitală. 1951, 2, 65.
DAMŞA SEVER, Note din viaţa muzicală a oraşului Reşiţa. 1955, 7—8, 93.
DAMŞA SEVER, Viaţa muzicală la Reşiţa. 1954, 7—8, 59.
Deschiderea stagiunii Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. 1954, 1, 42.
Discuţiile de la Comitetul pentru Artă în cadrul schimbului de experienţă dintre orchestra „N. Osipov“ şi „Barbu Lăutaru“. 1952, 8—9, 19.
DRĂGAN RADU, Concertele studioului Filarmonicii. 1955, 3, 40.
DRĂGOI SABIN, Strălucitele manifestări de artă populară ale Capelei Emerite de Stat de bandurişti din R.S.S. Ucraineană. 1954, 10, 45.
Din activitatea orchestrei Comitetului Cinematografiei. 1953, 2, 64.
D. SP., Recitalurile Radu Aldulescu — Dagobert Buchholtz. 1954, 4, 35.
DUMA ROMULUS, Ansamblul de cîntece şi dansuri M.F.A. 1954, 7—8, 68.
DUMITRESCU ION, Filarmonica de Stat „G. Dima“ din Oraşul Stalin. 1953, 4, 67.
EFTIMESCU FLORIN, Recitalul Mîndru Katz. 1954, 5, 39.
E. P., Ascultînd pe violoncelistul Iacov Slobodkin. 1954, 9, 28.
FELDMAN LUDOVIC, Turneul Filarmonicii Cehe în ţara noastră. 1955, 10, 44.
* FERICEANU S., Unele aspecte ale problemei refacerilor la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R., 1955, 6, 32.
G. B., Debutul unui tînăr dirijor. 1955, 7—8, 87.
* GEORGESCU GEORGE, Un eminent reprezentant al muzicii sovietice R. M. Glier. 1954, 10, 41.
GEORGESCU SILVIAN, Un concert al Orchestrei simfonice Radio. 1954, 11—12, 59.
GHECIU RADU. Spectacolele Ansamblului din Ferrara. 1955, 12, 37.
GLIER R. M., In mijlocul muzicienilor noştri. 1954, 10, 42.
GLIER R. M., Vă urez dragi prieteni romîni noi succese pe tărîmul artei muzicale. 1955, 1—2, 7.
HOFFMAN ALFRED, Concertele artiştilor maghiari. 1955, 6, 42.
HOFFMAN ALFRED, Concertele date de pianistul Iacov Zak. 1955, 10, 30.
HOFFMAN ALFRED, Concertele pianistei franceze Nicolle Henriot. 1955, 7—8, 86.
HOFFMAN ALFRED, Concertele pianistului polonez Wladislaw Kedra. 1955, 1—2, 71.
HOFFMAN ALFRED, George Halmoş interpretînd pe Beethoven. 1954, 1, 36.
HOFFMAN ALFRED, Turneul Orchestrei Filarmonice „Banatul“ din Timişoara. 1954, 11—12, 61.
HRISTEA I, Două formaţii muzicale din oraşul Ploeşti. 1955, 4, 32.
I. B., Preocupări pentru un înalt nivel artistic la Opera de Stat din Cluj. 1951, 2, 64.
I. B., Manifestări muzicale la Cluj. 1951, 2, 65.
I. PR., Concertele ansamblurilor simfonice şi de cameră ale Comitetului de Radio. 1953, 2, 61.
I. T., Concertele Orchestrei Cinematografiei dirijată de Liviu Ionescu. 1954, 4, 36.
JEREA HILDA, Prezentarea baletului „Călăreţul de Aramă“ pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. 1955, 1—2, 65.
JEREA HILDA, O aleasă măiestrie a dansului. 1954, 10, 47.
JUNGER E., „Boris Godunov“ la Opera de Stat din Cluj. 1951, 3—4, 151.
J. V. P., Aspecte din viaţa muzicală a oraşelor: Cluj şi Tg. Mureş. 1955, 3, 36.
J. V. P., Audiţii de muzică simfonică ucraineană. 1952, 7, 15.
J. V. P., Baletul „Coppelia“ pe scena Operei de Stat din Bucureşti. 1953, 1, 53.
J. V. P., Concertele Filarmonicii de Stat din Bucureşti. 1953, 2, 58.
J. V. P., Noi maeştri ai baletului sovietic. 1951, 2, 60.
J. V. P., Două concerte de muzică preclasică. 1955, 3, 42.
J. V. P., Iulian Sitkovekţi, un virtuos al viorii. 1954, 9, 27.
J. V. P.,Recitalul Sylvia Feller. 1954, 5, 41.

J. V. P., Recitalul violonistei Anne Macnaghten. 1954, **9**, 50.
J.V.P., Rigoletto pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. cu Maria Gyurkovics de la Opera de Stat din Budapesta. 1954, **5**, 36.
J. V. P., Vizita cvintetului de suflători al Filarmonicii Cehe. 1954, **4**, 31.
KLEPPER LEON, Primul concert al Orchestrei şi Corului Sfatului Popular al Capitalei. 1953, **4**, 69.
KLEPPER LEON, Recitalul pianistei Lidia Cristian. 1954, **11—12**, 64.
* L. R. şi NEGREA N., Note din viaţa muzicală a Timişoarei. 1955, **6**, 47.
Manifestări comemorative Bartók. 1955, **9**, 47.
Manifestări muzicale ale artiştilor din ţările de democraţie populară. 1953, **1**, 54.
Manifestări muzicale în ţară. 1955, **5**, 53.
MARTINOV I. I., Viaţa Muzicală în Romînia. 1951, **5**, 15.
MERIŞESCU G., Din viaţa muzicală a Clujului. 1954, **7—8**, 48.
MIHAESCU MARIANA, Viaţa muzicală la Cluj. 1954, **1**, 43.
MERIŞESCU GHEORGHE, Concertele de deschidere a Filarmonicii din Cluj. 1955, **12**, 30.
M. R., Concertele dirijate de Claudio Santoro. 1955, **6**, 43.
MURA EUGEN, Concertele de muzică austriacă. 1955, **6**, 39.
MURA EUGEN, Concertele pianistului maghiar Lajos Hernády. 1954, **5**, 35.
Muzicieni de peste hotare în ţara noastră. 1953, **2**, 67; 1953, **4**, 66.
* NEGREA N. şi L. R., Note din viaţa muzicală a Timişoarei. 1955, **6**, 47.
N. V., Inflorirea vieţii muzicale în oraşul Tg. Mureş. 1955, **12**, 40.
NEGREANU R., Despre arta lui Victor Merjanov. 1954, **9**, 29.
Orchestra Cinematografiei. 1952, **8—9**, 164.
PANDELESCU J. V., Aspecte din viaţa muzicală a Iaşului. 1951, **5**, 34.
PANDELESCU J. V., Audiţii de muzică simfonică ucraineană. 1952, **7**, 16.
PANDELESCU J. V., Concertele artiştilor germani oaspeţi ai ţării noastre, 1955, **1—2**, 69.
PANDELESCU J. V., Concertul dat în Capitală de Filarmonica din Timişoara. 1955, **12**, 32.
PANDELESCU J. V., Concertul Filarmonicii de Stat „George Enescu". 1955, **5**, 50.
PANDELESCU J. V., Concertele Filarmonicii din Bucureşti. 1953, **1**, 49.
PANDELESCU J. V., Concerte în săptămîna prieteniei romîno-maghiare. 1951, **2**, 61.
PANDELESCU J. V., Concertele orchestrei populare ruse de Stat „N. Osipov". 1952, **8—9**, 12.
PANDELESCU J. V., Concerte simfonice populare. 1951, **3—4**, 160.
PANDELESCU J. V., Concertele muzicienilor din Marea Britanie, 1955, **6**, 41.
PANDELESCU J. V., Concertele Stroescu. 1954, **3**, 35.
PANDELESCU J. V., Manifestările muzicale din Luna Prieteniei Romîno-Sovietice. 1953, **4**, 5.
PANDELESCU J. V., Manifestările violonistului Petar Tochkov. 1955, **12**, 36.
PANDELESCU J. V., Spectacolul de estradă „Miniaturi pe portativ". 1954, **7—8**, 85.
* PANDELESCU J. V. şi VOICU ION, Concertele date de violonistul Igor Oistrah. 1955. **10**, 27.
PASCU G., Viaţa muzicală la Iaşi. 1951. **2**, 63.
PAROCESCU N., „N-a fost nuntă mai frumoasă" la Teatrul de Operetă. 1951, **3—4**, 134.
POENARU A., Note din viaţa muzicală a Oraşului Sibiu. 1955, **7—8**, 92.
POPA IOAN, Ansamblul de Cîntece şi Dansuri al C.C.S. 1954, **7—8**, 66.
POPESCU E., Despre activitatea Filarmonicii „Oltenia". 1951, **2**, 66.
Premiera de gală a baletului „Călăreţul de Aramă" de R. M. Glier. 1954, **11—12**, 55.
Premiera operei „Dama pe pică" la Teatrul de Operă şi Balet. 1954, **2**, 38.
Prezentarea integrală a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu. 1955, **1—2**, 64.
PRICHICI G., Despre activitatea orchestrei „Barbu Lăutaru". 1954, **7—8**, 29.
PRICOPE EUGEN, Concertul Orchestrei simfonice din Craiova. 1955, **10**, 46.
PRICOPE EUGEN, Emisiunile muzicale Radio închinate lui George Enescu. 1955, **7—8**, 15.
PRICOPE EUGEN, Concertul dirijat de Carlo Zecchi. 1955, **7—8**, 84.
PRICOPE E., Opera „Tînăra Gardă" de Meitus în interpretarea colectivului Operei de Stat din Cluj. 1954, **9**, 32.
PRICU I., Concertele ansamblurilor simfonice ale Comitetului de Radio. 1952, **8—9**, 153.
PRICU I., Concertele simfonice ale orchestrelor Comitetului de Radio. 1953, **1**, 51.
Prin sălile de concert. 1954: **4**, 30; **5**. 32; **6**, 37; **7—8**, 84; **9**, 47; **10**, 51; **11—12**, 65; **1955**: **1—2**, 77; **3**, 42; **4**, 36.
PROCA ION, Concertul dat de Orchestra simfonică „Radio" sub conducerea dirijorului cehoslovac Bretislav Bakala. 1955. **1—2**, 72.
PROCA I., Concert închinat operelor maestrului Enescu. 1954, **11—12**, 56.
PRODAN ION, Concertele formaţiei instrumentale germane. 1955, **9**, 42.
Programul concertelor şi spectacolelor muzicale din cadrul Decadei. 1954, **9**, 47.
P. V., Concertele Ansamblului artistic al tineretului coreean. 1955, **9**, 43.
RADULESCU M., Concertul comemorativ Béla Bartók. 1955, **9**, 46.
RADULESCU MIHAI, Concertul tinerilor artişti cehi. 1955, **7—8**, 83.
RADULESCU MIHAI, Un concert simfonic de muzică bulgară. 1955, **1—2**, 73.
RAREŞ DORU, Ansamblul de cîntece şi jocuri C.G.M. 1950, **1**, 72.
Recitalul A. A. Sarvaş. 1954, **5**, 40.
RUSU LIVIU, Viaţa muzicală în Banat. 1954, **7—8**, 51.
SARVAŞ A. A., Concertul Cvartetului Tineretului. 1954, **1**, 41.
SARVAŞ A. A., Concert de muzică franceză şi romînească. 1955, **12**, 38.
Săptămîna muzicii maghiare la Radio. 1953, **1**, 53.
Săptămîna muzicii sovietice la Radio. 1951, **2**, 60.
SCHAPIRA FRANCOIS, Concertul dat în Capitală de Filarmonica din Arad. 1955, **12**, 31.
SCHAPIRA FRANCOIS, De vorbă cu Igor Oistrah, Iacov Zak şi Nikolai Anosov. 1955, **10**, 55.
SCHAPIRA SERGIU, Concertul corului şi orchestrei Filarmonicii de Stat condusă de D. D. Botez. 1954, **4**, 33.
S. P., Tineri solişti pe estrada Ateneului. 1954, **2**, 41.
SPĂTARU D., Cîteva prime audiţii de muzică simfonică. 1952, **7**, 87.
SPĂTARU D., Concertele date de Trio Suk. 1955, **4**, 31.
SPĂTARU D., Concertele în aer liber. 1951, **5**, 53.
SPĂTARU D., Concertele simfonice dirijate de George Georgescu. 1951, **3—4**, 154.
SPĂTARU D., Primul concert de muzică de cameră. 1951, **3—4**, 161.
Spectacolele Ansamblului african. 1951, **2**, 63.
Spectacolele Ansamblului gruzin. 1951, **2**, 60.
Spectacolele cu Nelly Carova la Opera de Stat. 1951, **2**, 62.
Solişti germani în ţara noastră. 1952, **8—9**, 160.
SPIREA AL., Concertele dirijorului maghiar Laslo Somoghyi. 1954, **5**, 33.
STANCU D. D., Spectacolele prezentate de Ansamblul de cîntece şi dansuri ale Armatei Populare Chineze de eliberare. 1954, **10**, 48.

STROESCU CONST., Exponenţi valoroşi ai artei vocale sovietice. 1954, **9**, 26.
S. V., Inflorirea vieţii muzicale în oraşul Iaşi. 1955, **12**, 39.
TANASESCU DRAGOŞ, Reflecţii pe marginea recitalului Silvia Şerbescu. 1954, **6**, 38.
TECLU L., Activitatea Filarmonicii de Stat „G. Dima" din Oraşul Stalin. 1952, **8—9**, 21.
TECLU L., Turneul în ţară al Filarmonicii din Oraşul Stalin. 1955, **12**, 33.
TEODORIU C., Concertul de muzică de cameră de Gabriel Fauré. 1955, **1—2**, 76.
TEODORIU C., Oaspeţi sovietici pe estrada Ateneului R.P.R. 1955, **7—8**, 78.
TOESCU C., Pe marginea concertelor de estradă ale Comitetului de Radio. 1951, **3—4**, 162.
TOMESCU V., Decada R.S.S. Moldoveneşti. 1953, **2**, 57.
TOMESCU V., Un concert al Corului şi Orchestrei Filarmonicii de Stat, dirijate de C. Silvestri. 1954, **4**, 34.
TUDOR ANDREI, Macul Roşu la Opera de Stat din Bucureşti. 1951, **3—4**, 143.
* TUDOR ANDREI,, Pe marginea Festivalului Internaţional de la Praga, 1955, **5**, 38.
VARGA N., Viaţa muzicală la Cluj. 1952, **8—9**, 165.
VINATORU SORIN, Note din viaţa muzicală a oraşului Iaşi. 1955, **7—8**, 92.
VICOL I., Concertele corului Filarmonicii de Stat din Bucureşti. 1954, **1**, 38.
VIERU ANATOL, Concertele Cvartetului „Ceaikovski" din Moscova. 1954, **9**, 24.
Vizita lui R. M. Glier în Romînia. 1955, **1—2**, 8.
VOICU ION, şi PANDELESCU J. V., Concertele date de violonistul Igor Oistrah. 1955, **10**, 27.
WANEK FREDERIC, Concertul dat în Capitală de Filarmonica din Sibiu. 1955, **12**, 32.
WANEK FREDERIC, Turneul Orchestrei Filarmonicii din Sibiu. 1954, **11—12**, 62.

XVI

VIAŢA MUZICALĂ ŞI PRESA DE PESTE HOTARE

Artiştii romîni peste hotare. 1954, **9**, 44.
Aspecte ale dezvoltării muzicii în Albania Populară. 1955, **1—2**, 80.
BUGEANU C., A doua săptămînă a muzicii maghiare. 1953, **4**, 62.
„Cîntecul despre Stalin" de Anatol Vieru, elogiat în presa sovietică. 1950, **1**, 85.
COMISSIONA SERGIU, Impresii din Franţa. 1955, **3**, 44.
CRISTIAN V., Premiul internaţional „Stalin" pentru Pace decernat lui Paul Robeson. 1953, **1**, 33.
CRIUKOV V., Arta unui mare maestru. 1954, **9**, 46.
Cuvîntarea compozitorului D. Şostakovici la Congresul Mondial al Partizanilor Păcii. 1951, **2**, 48.
FLORESCU ARTA, China milenară — China nouă. 1955, **12**, 42.
CARDAWSKI CENEK, Zece ani de muzică cehoslovacă. 1955, **6**, 26.
Din alte ţări. 1953, **2**, 76; 1953, **4**, 78.
Din democraţiile populare. 1953, **2**, 75; 1953, **4**, 76;
Din viaţa muzicală sovietică. 1953. **4**, 76.
Din R. Cehoslovacă, R. D. Coreeană, R. D. Germană, R. P. Polonă, R. P. Ungară. 1951, **2**, 75, 76, 77.
Din viaţa muzicală sovietică. 1953: **1**, 62; **2**, 75;
DRAGAN RADU, Aspecte ale vieţii muzicale din R. P. Ungară. 1954, **11—12**, 45.
DZERJINSKI I., Inaltul nivel de măiestrie interpretativă al concertului artiştilor romîni. 1954, **9**, 46.
ENIGARESCU O., Aspecte din viaţa muzicală a R. P. Bulgaria. 1954, **4**, 38.
GHEORGHIU V., Impresii din Republica Democrată Germană. 1952, **8—9**, 147.
In legătură cu turneul Ansamblului de cîntece şi dansuri romîneşti la Paris. 1955, **1—2**, 62.
* JEREA HILDA, Festivalul muzicii bulgare. 1952, **7**, 97.
JEREA HILDA, Plenara a doua a Uniunii Compozitorilor din Republica Cehoslovacă. 1951, **3—4**, 36.
* KANKAROVICI A., Artiştii romîni la Moscova. 1950, **1**, 83.
KATZ MINDRU, O vizită de neuitat. 1954, **3**, 37.
KLEIN GEORGE, Tema păcii în cîntecele bulgare. 1951, **2**, 74.
KOTONSKI V., Viaţa muzicală în R. P. Polonă. 1954, **11—12**, 39.
MARTINOV I., Ansamblul M.F.A. la Moscova. 1953. **3**, 73.
MARTINOV I., Concertele artiştilor romîni. 1954, **9**, 45.
* MENDELSOHN ALFRED, Impresii din Uniunea Sovietică. 1950, **1**, 32.
MURA E., Fragmente dintr-un jurnal muzical. 1950, **2**, 67.
Muzica şi muzicienii noştri peste hotare (R. D. Germană, R. P. Bulgaria, S.U.A.) 1955, **11**, 43.
Muzicienii la Congresul Mondial al Partizanilor Păcii. 1951, **2**, 50.
O discuţie la Teatrul Mare din Moscova. 1954, **2**, 16.
Plenara a VII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici. 1954, **1**, 43.
Plenara Conducerii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. 1955, **3**, 33.
Plenara a VIII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici. 1955, **4**, 14.
Presa de peste hotare despre muzicienii noştri. 1954, **3**, 39; 1954, **4**, 40; 1954, **5**, 47; 1954, **11—12**, 49; 1955, **1—2**, 59.
Presa din R. Cehoslovacă despre muzicienii romîni. 1954, **7—8**, 83.
Presa din R. D. Germană despre turneul artiştilor Ioana Nicola şi Octav Enigărescu. 1955, **12**, 46.
Presa străină despre muzicienii noştri. 1954, **11—12**, 49.
RAYMENT MALCOLM, Muzica în Londra de azi. 1955, **12**, 26.
Răsfoind săptămînalul „Les lettres françaises" 1955, **4**, 40.
Republica Cehoslovacă. 1951, **2**, 76.
Republica Democrată Germană. 1951, **2**, 77.
Republica Polonă. 1951, **2**, 75.
Republica Populară Democrată Coreeană. 1951, **2**, 77.
Republica Populară Ungară. 1951, **2**, 75.
„Săptămîna Muzicii" la Bucureşti, 1952, **6**, 70.
* STOIAN STOIANOV IVANOV, Cîntecul popular în creaţia compozitorilor bulgari. 1955, **6**, 28.
Turneul artiştilor Ioana Nicola, Alexandru Nicolae şi Dagobert Buchholtz oglindit în presa germană. 1955, **4**, 38.
Turneul Orchestrei populare a Institutului de Folclor. 1950, **1**, 43.
Un festival al muzicii poloneze contemporane. 1954, **4**, 42.
VESCAN M., Aspecte din viaţa muzicală a Capitalei Uniunii Sovietice. 1952, **8—9**, 143.
VIERU A., Concerte de muzică sovietică. (Corespondenţă din Moscova) 1953, **4**, 52.
VIERU A., Intîlnire cu compozitorii sovietici. 1951, **3—4**, 31.
Violonistul ceh Tibor Gasparek, despre vizita sa în ţara noastră. 1955, **4**, 38.
VLASOV VL., Viaţa muzicală în Cehoslovacia. 1954, **2**, 33.
VOICU I., Impresii de neuitat din R. P. Chineză. 1954, **11—12**, 42.
VOICULESCU LUCIAN, Turneul Filarmonicii noastre în R. Cehoslovacă. 1955, **9**, 38.

XVII

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

AL. C., O manifestare de prețuire a moștenirii muzicale (Anton Pann), 1955, 1—2, 34.
ALESSANDRESCU ALFRED, Ion Nonna Otescu, conferință ținută la Uniunea Compozitorilor. 1955, 2, 26.
* Audiții de noi lucrări romînești la Direcția Muzicii din Ministerul Culturii. 1955, 1—2, 49.
BRATU T., Comisiile de îndrumare a creației ale Uniunii Compozitorilor. 1950, 1, 70.
BUGHICI DUMITRU, Pe marginea unor cenacle ale tinerilor compozitori. 1955, 12, 21.
CAPOIANU D., O vizită într-o gospodărie agricolă colectivă. 1951, 2, 85.
Cenaclele de muzică simfonică. 1955, 1—2, 44.
Cenaclul de muzică de masă. 1955, 9, 36.
Cinstim memoria lui George Enescu. 1955, 5, 50.
CHIRESCU I., Referat asupra problemelor cîntecului de mase. 1952, 6, 41.
Compozitorii luptă pentru pace. 1950, 1, 18.
Compozitorii semnează apelul păcii. 1951, 3—4, 29.
Compozitorul A. I. Stogarenko în mijlocul muzicienilor din București. 1952, 7, 10.
Concursul de cîntece instituit de Uniunea Compozitorilor în cinstea Congresului Partidului. 1955, 10, 25.
Cuvîntarea compozitorului A. Arutiunian. 1952, 6, 66.
Cuvîntarea compozitorului V. P. Soloviev-Sedoi la Plenara Uniunii Compozitorilor din 29.IX.1951. 1952, 6, 62.
Cuvîntarea compozitorului V. G. Zaharov la Plenara Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1952. 6. 59.
C. V. Cenaclul Filialei Cluj la București, 1951, 3—4, 166.
Despre dezvoltarea muzicii în R.P.R. (Plenara Uniunii Compozitorilor 4.II.1952) 1952, 6, 5.
Din viața Uniunii Compozitorilor. 1954, 4, 28; 1954, 5, 42.
Două cenacle. 1954, 4, 28.
Două ședințe ale Secției de critică și muzicologie. 1955, 4, 29.
* DUMITRESCU ION, Cuvînt la dezbaterile asupra cîntecului de masă. 1954, 6, 10.
Fondul Muzical în discuția Comitetului Uniunii Compozitorilor. 1952, 7, 123.
FROST ANA, Cenaclele de muzică ușoară. 1955, 6, 23.
FROST ANA, Două cenacle, 1952, 7, 95.
FROST ANA, Un cenaclu de muzică ușoară. 1952, 8—9, 175.
G. B., Spre un avînt al creației de operă („Păcat boieresc") 1953, 2, 42.
G. B., Trei concerte ale Uniunii Compozitorilor. 1951, 2, 83.
GHECIU D., După un an de activitate a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1951, 2, 11.
GHIRCOIAȘIU ROMEO, Munca de creație în cadrul Filialei Cluj. 1955, 7—8, 59.
* Glier R. M. în mijlocul muzicienilor noștri. 1954, 10, 42.
I. A. O audiție colectivă „Cîntarea pădurilor" de D. Șostakovici. 1950, 1, 81.
I. R., Concertul Filarmonicii Uniunii Compozitorilor din Timișoara. 1951, 2, 83.
KIRCULESCU N., Cenaclul de muzică ușoară. 1951, 3—4, 168.
KIRCULESCU N., Referat asupra problemelor muzicii ușoare. 1951, 6, 51.
La ce lucrează compozitorii noștri. 1951, 2, 86.
La ce lucrează unii din muzicienii noștri. 1954, 1, 35.
Mai multă atenție muzicii pentru copii. 1953, 1, 56.
MENDELSOHN ALFRED, Invățămintele unei călătorii. 1955, 3, 1.
MENDELSOHN ALFRED, Referat asupra creației muzicale simfonice și de cameră. 1952, 6, 59.
MIH. N., Vizita compozitorilor la Bicaz. 1955, 7—8, 58.
Moțiunea votată de Adunarea Generală din 22.II.1952 a Uniunii Compozitorilor. 1952, 6, 11.
Muzicologul I. Martînov la Uniunea Compozitorilor și la Revista „Muzica". 1955, 10, 24.
PANDELESCU J. V., Uniunea Compozitorilor sărbătorește pe Dimitrie Cuclin. 1955, 12, 15.
Pe marginea discuțiilor de la cenaclele Uniunii Compozitorilor. 1954, 11—12, 23.
Planul de muncă al Uniunii Compozitorilor a R.P.R. în discuția Adunării generale a membrilor Uniunii Compozitorilor. 1952, 7, 122.
Rezultatele Concursului de cîntece instituit de Uniunea Compozitorilor în cinstea celui de al II-lea Congres al P.M.R. 1955, 11, 15.
Reorganizarea revistei „Muzica". 1952, 7, 123.
Reorganizarea secțiilor Uniunii Compozitorilor. 1954, 6, 29.
ROMAN ELLY, Despre unele probleme discutate în cenaclul de muzică ușoară. 1953, 1, 55.
RUSU LIVIU, Din activitatea Filialei Timișoara a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1955, 6, 22.
* Săptămîna muzicii romînești. 1952, 6, 20.
Scrisoarea Comitetului Uniunii Compozitorilor din R.P.R. către R. M. Glier. 1955, 1—2, 10.
Ședința lărgită a Comitetului Uniunii Compozitorilor. 1954, 3, 31.
SOCOR M., Problemele actuale ale muzicii romînești. 1952, 6, 21.
SPIREA A., Audiții din creația tinerilor noștri compozitori. 1953, 3, 36.
Spre un avînt al creației de operă. (Discuții la Uniunea Compozitorilor). 1952, 2, 42.
SZEKELY A., Pentru o mai vie activitate a filialelor. 1950, 1, 46.
Telegrama Uniunii Compozitorilor din R.P.R. către Uniunea Compozitorilor Sovietici cu prilejul încetării din viață a lui I. V. Stalin. 1953, 1, 4.
TOMESCU V., Cenaclele și audițiile de la Uniunea Compozitorilor. 1954, 3, 32.
Un cenaclu al secției de critică și muzicologie. 1955, 1—2, 46.
Un cenaclu despre cîntecul patriotic. 1952, 8—9, 177.
Un concurs de muzicologie. 1954, 11—12, 27.
Viața Uniunii Compozitorilor. 1953, 2, 73.
Vizita artiștilor maghiari la clubul Uniunii Compozitorilor. 1951, 2, 86.
Vizitele compozitorilor pe șantierele de muncă din Delta Dunării. 1955, 9, 35.
Vizita Cvartetului „Smetana" la Uniunea Compozitorilor. 1953, 1, 58.
Vizita Cvintetului de suflători cehi. 1954, 4, 29.
Vizita lui A. Sveșnikov, la clubul Uniunii Compozitorilor. 1951, 2, 84.
Vizita muzicianului slovac Teodor Hirner. 1954, 4, 29.
Vizita reprezentanților conducerii Uniunii Compozitorilor în provincie. 1954, 11—12, 23.
ZAHAROV V. G., Cuvîntarea compozitorului... 1952, 6, 59.
WANEK FREDERIC, Cenaclul de piese mici instrumentale. 1955, 4, 28.

XVIII

CAIETELE MUZICALE — SUPLIMENT

CAIETE DE CORURI (1954 1)

Cîntec de nuntă de A. S. Bentia (Sanda Ștefan)
Hei, pădure de Mircea Neagu (Liviu Cernîianu)
Codrului cerui o creangă de V. Timiș (C. Cîrjan)
Szolgáld a hazát (Servește-ți patria) de Cozma Mátéy (Tuduka Oscar)
Pîrîuț de lîngă moară de Ion Morozow
'Nălțăm furnaliștilor cîntare de H. Schwartzmann (Vasilescu Liman)
Mîndra mea cosiță lungă de L. Feldman (Nina Cassian)
Sub mîndre flamuri tinerești de Radu Paladi (Ștefan Iureș)

Cîntec de leagăn de Ion Croitoru (A. Pascali)
Prin dumbrava verde-n jos de N. Oancea (Neagoe Butu)

CORURI de I. VIDU (1954, 2)

Preste deal, Răsunetul Ardealului, Răsunet din Crișana, Negruța, Ana Lugojana, Dragă și iar dragă, Grînele vara se coc.

CAIET DE LIEDURI (1954, 3)

De pe-o bună dimineață de Mansi Barberis (Otilia Cazimir)
Codrule, codruțule de Ana Severa Benția (Mihail Eminescu)
Intre păsări de Tudor Ciortea (Mihail Eminescu)
Azi e fiertul fierului de Diamandi Gheciu (A. Toma)
Doină de dragoste de Hilda Jerea
Ce stă vîntul să tot bată de Mihail Jora (Mihail Eminescu)
Nani, nani, pui de om de Leon Klepper (Nina Cassian)
Dintre sute de catarge de Doru Popovici (Mihail Eminescu)
Salcia de Theodor Rogalski

D. G. KIRIAC: Coruri (1954, 4)

Să cîntăm doina, Cîntecul miresei, Străină pe lume, S-a dus cucul, Stăncuța, Hi, hai murgule, Pe cărare subt un brad, Cîntă, cucul se rotește, Am umblat pădurile, Meșterul fierar, Morarul (V. Cosmovici), Revedere (M. Eminescu).

CORURI DIN VIAȚA ȚARANIMII MUNCITOARE (1954, 5)

Vizită în colectivă de G. Bazavan (Victor Popa)
Cîntec de recoltă nouă de T. Bratu (S. Tănase)
Ionică Brigadierul de Gheorghe Danga (Ștefan Tita)
Pentru pace, pentru sport de Alfred Mendelsohn (Ion Marinescu)
La culesul viilor de N. Oancea (Titi Piperea)
La treerat de Emil Riegler-Dinu (Ion Socol)
Calea cea adevărată de H. Schwartzmann (M. Papaie)
Are mama doi feciori de Ion Vintilă (Ștefan Tita)

CINTEC ȘI CORURI PENTRU COPII (1954, 6)

Secerișul de D. G. Kiriac
Fata și cucu de D. G. Kiriac
Graiul animalelor de D. G. Kiriac
Cîntecul melcilor de G. Dima
Cîntecul iezilor de G. Dima
Cîntec pentru copilași de G. Cucu
Satiră de G. Cucu
Grădina de I. D. Chirescu (Ștefan Tita)
Țesătoarea de I. D. Chirescu (Ștefan Tita)
Cloșca de I. D. Chirescu (Ștefan Tita)
Stă bunicul și citește de I. D. Chirescu (Ștefan Tita)
Ale noastre, ale voastre de I. D. Chirescu (Ștefan Tita)
Piticul și licuriciul de Justina G. Cucu
Asta-i mîța zisă „Mița“ de I. Croitoru (I. U. Soricu)
Becul din poarta bunichii de I. Croitoru (P. Freamăt)
Flori de mai de D. Gheciu (Ștefan Tita)
Sună ghiocelul de A. S. Benția (A. Toma)
Trec sportivii de Radu Drăgan (Maria Banuș)
Ziarul meu cel drag de Radu Drăgan (Mioara Cremene)
Inainte, pionieri de George Klein (C. Teodori)
La sfat cu soarele de G. Deriețeanu (T. Freamăt)
Eu sînt micul ciocănel de P. Vlaiculescu
Cîntec pentru pionieri de M. Neagu (V. Donose)
Puișorii piticului de I. Vanica (M. Glasborg)
Cioca — boca de Myriam Marbé (Ștefan Tita)
Cîntec de leagăn de C. Romașcanu
Povestea unui ciobănaș de D. D. Stancu
Prietenia mi-i dragă de V. Timiș (Ed. Jurist)

CINTECE ȘI CORURI — 1944—1954 — GLORIOSUL DECENIU — (1954, 7—8)

Spune inimioară de G. Bazavan (Ion Socol)
Pomul libertății de Ion D. Chirescu (Demostene Botez)
Cinstire ție, brav popor de I. Croitoru (I. Boldici)
Soli ai țării libere de Nina Cassian
Ce se aude peste dealuri de George Klein (Nicolae Labiș)
Tic-tic și iar tic de G. Marcu (C. Barnea)
Ți-am cîntat iubito ție de Marius Mihail (Ion Boldici)
Cîntec de leagăn de Puiu Rubinstein (Ion Socol)
Cîntec despre anii țării de Radu Șerban (Sorin Lepa)
Zi de sărbătoare de Ion Vintilă (E. Gonciu)
Három Nemzedék (Trei generații) de Andrei Adorján András (Eugen Sziklai Jenö)

CINTECE PATRIOTICE ȘI INCHINATE PRIETENIEI ROMINO-SOVIETICE (1954, 9)

Cîntecul marii prietenii de Radu Drăgan (Vasile Iosif)
Noi nu cerșim pacea. O cucerim! de Petre Filimon (Ștefan Tita)
Sus pe-nălțimi de Liviu Ionescu (Păuna Răzvan)
Patriei de Hilda Jerea (V. Tulbure și N. Labiș)
Patria mea de Eugen Koffler (Păuna Răzvan)
Cîntec despre „Iubirea cea mare“ de Lidia Lell (Mihai Papaie)
Tovarăși, veghiați de Zaharia Popescu (Eugen Cîmpeanu)
Cîntec despre patria iubită de Laurențiu Profeta (O. Pancu-Iași)
De neuitat de Harry Reininger (A. Schwartz)
Mi-e dragă stema țării mele de Sergiu Sarchizov (Vlaicu Bîrna)
Cîntec de prietenie de Ion Vasilescu (Eugen A. Mirea)

CINTECE DIN FILME ȘI SPECTACOLE MUZICALE (1954, 10)

Ară plugurile, ară, de Sabin Drăgoi (D. Corbea)
Mărăcinul de Ion Dumitrescu (D. Corbea)
In livadă de Theodor Grigoriu (Ion Zăgan)
Frumoasă ești patria mea de Radu Paladi (Eugen Frunză)
Imnul minerilor de Vasile Popovici (Mihail Leonard)
Poate da, poate nu!... de Harry Reininger și Puiu Rubinstein (Eugen Mirea)
Tropa, tropa de Elly Roman (Ștefan Tita)
Știu că mă iubești și tu de Ion Vasilescu (Păuna Răzvan)

PIESE MUZICALE INSTRUMENTALE (1954, 11—12)

Cortegiul elefanților de Ana Severa Benția
Joc țigănesc de Tudor Ciortea
Cîntec vechi de Paul Constantinescu
Humorescă de Myriam Marbé
Studiu de Ileana Marinescu
Preludiu de Bogdan Moroianu
Menuett de Marțian Negrea
Pastorală de Carmen Petra
Joc de Elise Popovici
Joc de copii de Doru Popovici
Intermezzo de Eugen Radovici
Bagatelă de Sergiu Șapira
Rondo de V. Timiș

CINTECE ȘI CORURI PENTRU ȘCOLARI ȘI TINERET (1955, 1—2 PARTEA I-a)

Cîntecul prieteniei de Radu Paladi
S-a dus cucul de p'aici de Tiberiu Brediceanu
Sub al păcii stindard de Ion D. Chirescu (Maria Banuș)

Dragă floricica mea de I. Croitoru
Cinstire ție brav popor de I. Croitoru (I. Boldici)
Cîntec de dor de G. Cucu
Trandafir de pe răzoare de Sabin Drăgoi
Frunzulița fagului de Tita Dumitrescu (Valeria Boiculesi)
Cuc — cuculeț... de Nelu Ionescu
Foaie verde lămîiță de D. G. Kiriac
Porniți înainte tovarăși
Cîntecul păcii de Vasile Popovici (A. Toma)
A'unelul oltenesc de N. Lungu
Cîntec de leagăn de N. Lungu
Vine Streiul din spre munte de P. Meitert (V. Popa)
Pitpalacul de N. Oancea (N. Butu)
Are mama fată mare de N. Oancea (I. U. Soricu)
Cîntec de drumeție de J. Pencas (I. Calistrat)
Haida, hai murgule! de Ion M. Potolea
Am un pom de Ion M. Potolea
Drăguță frunză de fag de Stan V. Roșca (Ana Nicolae)
Nani, nani de D. D. Stancu
Steagul Partidului de Matei Socor (Mihai Beniuc)
Cîntecul Păcii de D. Șostakovici (E. Dolmatovski)

CORURI (1955, 1—2, PARTEA II-a)

De pe valea Bistrei de Ioan Crișan
Ileană, Ileană de Mircea Hoinic
Esö pereg (Plouă) de Kálmán Andor (Ștefan Horváth Istvan)
Marokszedö — Dala de Matolcsi Zoltán (Iosif Gréda Jozsef)
Friedenslied de Richard Oschanitzky (Wilhelm Gundhardt)
De dor și veselie de Achim Stoia
Încotro măi frățioare de Eugen Cuteanu
Eu la joc, nana la joc de N. Ursu
Zis-a badea să mă duc de Sorin Vînătoru

PIESE MUZICALE INSTRUMENTALE (1955, 3)

Burlescă de Zoltán Aladár
Patru piese pentru pian de L. Comes
Două dansuri de Max Eisicovits
Rondo de Romeo Ghircoiașiu
Șase cîntece secuiești de Gabriel Jodál Gabor
Adagio de S. Toduța

CÎNTECE ȘI CORURI PATRIOTICE (1955, 4)

Lenin e cu noi de Leon Klepper (Nina Cassian)
Azi cîntă țara-n sărbătoare de Ion D. Chirescu (Mihnea Gheorghiu)
Cîntec pentru pace de I. Croitoru (P. Mohor — Martinescu)
Pacea e-n mîinile noastre de Radu Drăgan (Vasile Iosif)
Pentru pace ne unim de Hilda Jerea (Ion Boldici)
Iu-hu-hu de Lulu Orăscu (T. Constantinescu)
Imn al partizanilor păcii de Radu Paladi (Eugen Frunză)
Cîntec de primăvară de N. Parocescu (L. Papu)
Partidului părinte al bucuriei de Const. Romașcanu (Teodor Balș)
De straja păcii am jurat de O. Varga (Eugen Frunză)

GEORGE ENESCU (1955 5)

Preludiu
Cînt tăcut (Fernand Gregh)

LUCRĂRI ALE ÎNAINTAȘILOR MUZICII NOASTRE PROFESORI AI CONSERVATORULUI (1955, 6)

Joc ciobănesc de I. A. Wachmann
Ciobanul de munte de L. Wiest
Cîntec din opereta „Baba Hîrca" de A. Flechtenmacher
Romanța din opereta „Baba Hîrca" de A. Flechtenmacher

Concert nr. 1 pentru vioară și orchestră, partea II-a de Ed. Caudella
Cîntecul fluierașului din feeria „Sînziana și Pepelea" de G. Stephănescu (V. Alecsandri)
Mîndruliță de la munte de G. Stephănescu (V. Alecsandri)
Cvartet nr. 5 (Constantin Dimitrescu)
Simfonia în la minor partea II-a de Paul Ciuntu

LUCRĂRI CORALE ÎNCHINATE PĂCII ȘI PRIETENIEI (1955, 7)

Sub steagul păcii și înfrățirii de T. Bratu (P. Chelmetz)
Jocul prieteniei (Perinița) de Jean Letoni (Eugen Frunză)
Ziceți hora ca la noi de Alfred Mendelsohn (M. Banuș)
Hai să-ncingem hora de Radu Paladi (Nina Cassian)
Hora „Varșovia" de Emil Săculeț (Teodor Balș)
Bun sosit! de D. D. Stancu (L. Popescu)
Din nou răsună al nostru cînt de Lucian Teodosiu (Ion Zăgan)

CÎNTECE PENTRU VOCE ȘI PIAN DE GEORGE DIMA (1955, 8)

Dorule, ortacule; O, inimă întristată; Sub fereastra mîndrei mele; Mîndruliță de demult; Hop, țurcă, furcă!; Știi tu mîndro?; Cîntecul păstorului; Curciie (V. Alecsandri); De ce nu-mi vii? (Mihail Eminescu); Și dacă ramuri bat în geam Mihail Eminescu); Somnoroase păsărele (Mihail Eminescu); A venit un lup din crîng (G. Coșbuc).

LUCRĂRI ÎNCHINATE MEMORIEI LUI BÉLA BARTÓK (1955, 9, PARTEA I-a)

Mica Suită de dansuri populare pentru pian de Sabin Drăgoi (1. Pe picior; 2. Luncanul; 3. Joc de doi; 4. Dudurinca; 5. De purtat; 6. Joc de doi; 7. Roata femeii).
Tarisznyás Bolyongás de Sabin Drăgoi (Romuald Cotoiu)
Cîntec de pribegie de Sabin Drăgoi (Romuald Cotoiu)

PIESE MUZICALE INSTRUMENTALE (1955, 9, PARTEA II-a)

Moment rustic de Eugen Cuteanu
Hora moșilor de Vasile Ijac
Cîntec de leagăn de Kozma Gheza

CÎNTECE DESPRE PARTID (1955, 10)

Doina H-ului — Doftana
Alarma, Alarma, Alarma! (cîntec revoluționar)
Slavă eroilor Griviței Roșii de George Deriețeanu (Mihai Papaie)
Slavă gloriosului Partid de George Klein (George Nestor)
Partidul de Vasile Popovici (Eugen Frunză)
Steagul Partidului de Matei Socor (Mihai Beniuc)
Partidul nostru ne-a-nvățat de Vadim Șumski (Păuna Răzvan)
Eljen a Párt (Trăiască Partidul) de Eugen Teger (Eugen Sziklai)
Partid cîrmaci călit în luptă de V. Timiș (Ion Hobana)

CORURI ÎN CINSTEA CELUI DE AL DOILEA CONGRES AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN (1955, 11)

Cîntec partidului de G. Bazavan (T. Balș)
Cîntec de slavă de T. Bratu (Mihai Beniuc)

Tu drag Partid Muncitoresc de Ioan D. Chirescu (A. Toma)
Partidul meu de G. Danga (Radu Boureanu)
Slavă partidului drag! de Radu Drăgan (Sorin Lepa)
Drag Partid de Diamandi Gheciu (Ion Zăgan)
Mesaj de Alfred Mendelsohn (M. Beniuc)
Eroul de la Tiszalök de Z. Popescu (M. Radina)
Partid iubit părinte de L. Profeta (C. Teodori)
Cîntec tineresc pentru republică de E. Săculeţ (C. Ghiban)
Szép jövönk eléb de Adorján András (Maténvi Erik)
Dir folgen wir, teure Partei de Elly Roman (Else Kornis)

CORURI ŞI CÎNTECE PREMIATE LA CONCURSUL ORGANIZAT DE UNIUNEA COMPOZITORILOR ÎN CINSTEA CELUI DE AL DOILEA CONGRES AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN (1955, 12)

Ciocanul şi suveica de Radu Paladi (Nina Cassian)
Cîntec pentru eroii căzuţi de Eugen Koffler (Al. Robu)
Impărate, pune pace de Ana Severa Benţia
Frunzuliţă, mîndră floare de Dumitru Bughici (Stela Ferìceanu)
Cîntec de urare de T. Bratu (A. Toma)
Cîntecul meu de Sergiu Sarchizov (Ion Serebreanu)
Pionir testvériség dala de Adorján András (Bácski György)
Foaie verde, foaie lată de Liviu Dandara (Pantelimon Popescu)

XIX

BROŞURILE — SUPLIMENT

TOMESCU V., Un înaintaş al muzicii noastre — George Stephănescu — un compozitor de seamă şi întemeietor al teatrului liric romînesc. 1954, 1.

TUDOR ANDREI, Schiţă istorică despre începuturile teatrului liric în Principate 1954, 2.

BOTEZ D. D., Despre repertoriu şi interpretare la formaţiile corale de amatori. 1954, 3.

PRICHICI C. G., Indrumări tehnice muzicale privind formaţiile orchestrale populare de amatori şi profesionişti din R.P.R. 1954, 3.

ANUL MUZICII CEHE, (BEDRICH SMETANA de A. Hoffman, ANTONIN DVORAK de V. Cristian, LEOS JANACEK de S. Georgescu), 1954, 4.

SACHELARIE ADRIANA, Mihail Ivanovici Glinka — 150 de ani de la naştere. 1954, 5.

COMIŞEL EMILIA, Recitativul epic al baladei, 1954, 6.

NICOLESCU VASILE, Naiul — contribuţie la cunoaşterea instrumentelor populare. 1954, 6.

Plenara a VII-a a Conducerii Uniunii Compozitorilor Sovietici. 1954, 7—8.

PRICHICI C. G. Pe marginea unor spectacole ale ansamblurilor profesioniste. 1954, 9.

PALTIN COSTEA ŞI GEORGE DERIEŢEANU, Finalele celui de al treilea concurs al echipelor de amatori. 1954, 9.

Din muzica şi muzicologia ţărilor de democraţie populară: LIU TZI, Despre muzica populară chineză;
THEODOR HIRNER, Pe scurt despre muzica şi muzicienii din Slovacia; DEMENYI L, Scrisorile lui Béla Bartók în Romînia; K. P. SADLO, Inalta şcoală a tinerilor maeştri cîntăreţi. 1954, 10.

BREAZUL G., Relaţii muzicale romîno-ruse. 1954, 11—12.

BĂLAN GEORGE, Un strălucit precursor al esteticii muzicale ştiinţifice. Despre moştenirea teoretică a lui A. N. Serov. 1955, 1—2.

BUGEANU CONSTANTIN, Flautul; 1955, 3—4.

DRĂGHICI ROMEO, George Enescu, muzicianul patriot. 1955, 5.

BREAZUL G., Invăţămîntul muzical în Ţara Romînească. La împlinirea a 90 ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţie din Bucureşti. 1955, 6—7—8.

BĂNUŢ A. P., George Dima — contribuţii la cunoaşterea vieţii şi operei sale. 1955, 9—10—11—12.

Redactorii Indexului: Al. Colfescu şi Dan Smîntînescu.

SUMARUL

Pag.
La un an de la încetarea din viață a lui George Enescu . . . . . * * * 5
Deschiderea expoziției „George Enescu" . . . . * * * 8
Marele artist și cetățean patriot . . . . * * * 8
— cuvîntul rostit de tov. Constanța Crăciun, ministrul Culturii —
„Să slujim într-adevăr arta pe care a slujit-o el" . . . . * * * 9
— cuvîntul prof. Traian Săvulescu, președintele Academiei R.P.R. —
Aducînd prinos de cinstire lui George Enescu . . . . * * * 11
— cuvîntul prof. George Breazul —
Pe urmele vieții și operei lui George Enescu . . . . *M. Al. Costin* 14
Despre caracterul realist al muzicii profesionale romînești și rădăcinile sale istorice . . . . *Z. Vancea* 22

PROBLEME ȘI DISCUȚII

Cîntecul nou în creația populară . . . . *Gh. Ciobanu* 30
Despre melodiile cîntecelor populare noi cehoslovace . . . . *J. Vysloužil* 43

LUCRARI ALE TINERILOR COMPOZITORI

Theodor Grigoriu: „Șase tablouri de epocă" . . . . *M. Rădulescu* 48
Sonata pentru flaut și pian de Mircea Istrate . . . . *D. Popovici* 57

VIAȚA MUZICALĂ

In slujba creației romînești . . . . *J. V. Pandelescu* 59
Sonate romînești pentru vioară și pian în interpretarea lui Mircea și Mariana Săulescu . . . . *D. Popovici* 63
Oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gh. Dumitrescu în interpretarea Ansamblului M.F.A. . . . . *Al. Colfescu* 64
Pe marginea unor concerte de muzică ușoară . . . . *R. Gheciu* 65
O manifestare artistică a studenților conservatorului „Ciprian Porumbescu". *D. Popovici* 67
Producția Școlii populare de artă din București . . . . *V. Popescu-Băleni* 67
Un film consacrat folclorului romînesc: „Ciocîrlia" . . . . *R. Gheciu* 68

OASPEȚI AI ȚĂRII NOASTRE

Stanislaw Wislocki la pupitrul Filarmonicii „G. Enescu" . . . . . *E. Pricope* 69
Cîntăreții Nada Puttar și Drago Bernardici . . . . *J. V. P.* 70
Pianiștii Regina Smendzianka și Georges Bernand . . . . *A. Hoffman și J. V. P.* 71
Săptămîna muzicii maghiare . . . . *R. Drăgan* 72

DIN ȚARĂ ȘI DE PESTE HOTARE

Note din viața muzicală a orașelor Cluj, Timișoara, Tg. Mureș; Concert comemorativ D. G. Kiriac — Ion Vidu; — Manifestări muzicale închinate păcii și prieteniei; — Comemorarea lui G. Mahler; — Presa bulgară despre violoncelistul Vladimir Orlov; — Al cincilea festival Haendel în R. D. Germană; — A murit S. N. Vasilenko; — Moartea lui Erich Kleiber; — Doliul muzicologiei cehoslovace; — Gustave Charpentier a încetat din viață; — Muzica lui Bach a pierdut un interpret de seamă 74

RECENZII

„Studiul violoncelului" de D. G. Dinicu . . . . *R. Aldulescu* 79
„Opera lui Sneghin" — roman de O. Ciornîi . . . . *Cr. Petrescu* 80
„Sovetskaia Muzîka" nr. 1—2—3/1956 . . . . * * * 81

Index bibliografic al revistei „Muzica" și al suplimentelor pe anii 1950—1955 (II) 83

Supliment la nr. 4

LUCRARI VOCALE ȘI INSTRUMENTALE
de **Dimitrie Cuclin**

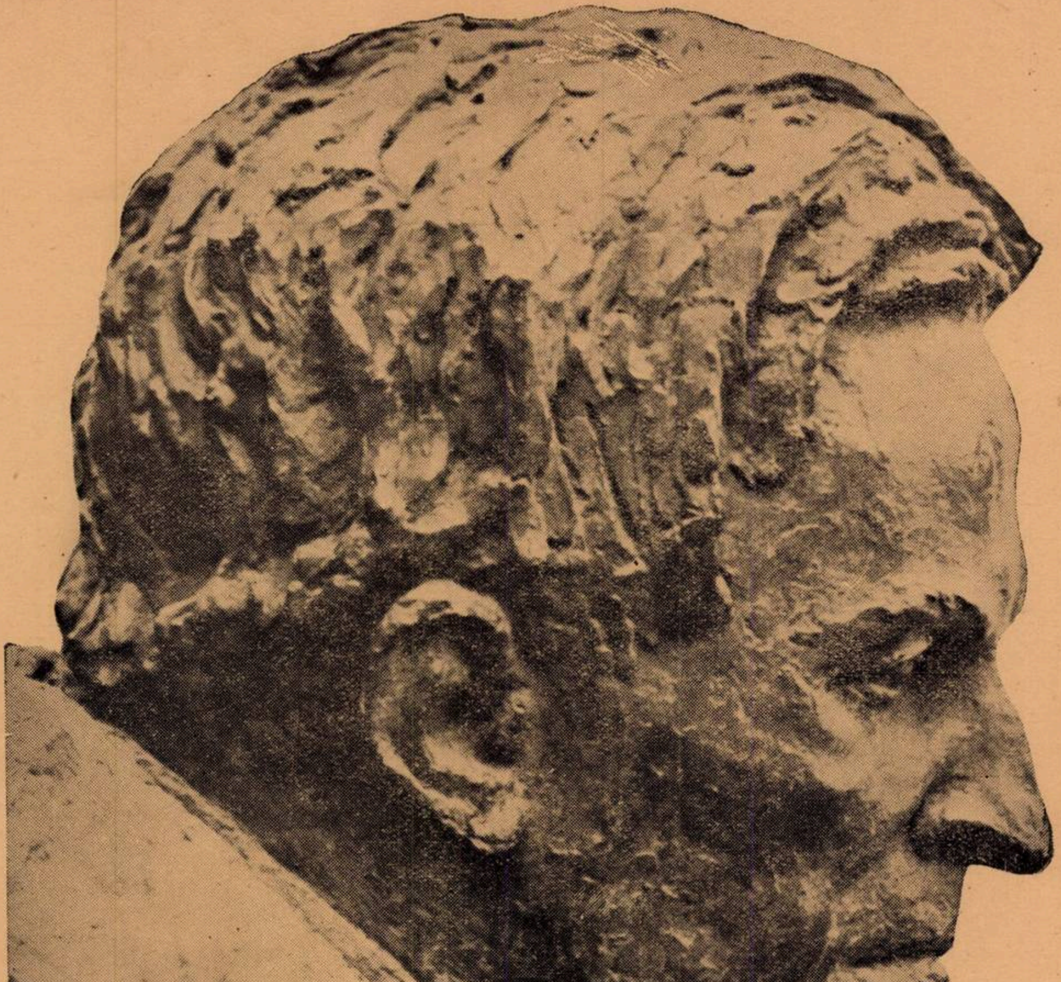
Supliment la nr. 5

LUCRARI VOCALE ȘI INSTRUMENTALE
de **George Enescu**

I. P. 2, c. 1360

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

C. — 7



George Enescu

CONTRIBUȚII
LA
CUNOAȘTEREA OPEREI
LUI GEORGE ENESCU

MANUSCRISE ÎN FACSIMIL

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

Supliment
MUZICA
Nr. 5/1956

33335

NOTA REDACȚIEI

Lucrările reproduse în caietul de față sînt comunicate de Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R.

În cadrul cercetărilor întreprinse de Secția de muzică a acestui Institut, au fost descoperite două lieduri ale lui George Enescu („Doina“ și „Souhait“), încă neînregistrate de biografii săi. Facsimilul lor se reproduce pentru prima oară în acest caiet.

„Doina“, datată 9 noiembrie 1905, la Paris, a fost scrisă pentru voce, violă și violoncel.

Versurile sînt luate din culegerea de „Poezii populare“ a lui Vasile Alecsandri (poezia intitulată „Cucul“) ; melodia are indicația : „molto lento, un poco rubato“.

Scrisă în același an cu Simfonia nr. 1 în mi bemol major, (op. 12), „Doina“ arată statornica preocupare a compozitorului pentru găsirea modalității de exprimare a sufletului poporului nostru prin folosirea folclorului muzical național.

Preludiu și Scherzo pentru pian sînt scrise în 1896 la Cracalia. George Enescu era, în acea vreme, student la Conservatorul din Paris și venea în timpul vacanțelor în țară. Cele două piese au apărut separat în „Biblioteca muzicală romînă“ în două numere din primul ei an de ființare (fiind litografiate la Lipsca).

„Impromptu“ pentru pian de George Enescu a fost compus la Cracalia — Dorohoi în 13/26 aprilie 1900.

„Souhait“ este o urare muzicală făcută în 1889 la 15/27 noiembrie, cînd Enescu avea optsprezece ani.

Enescu apare aci într-o dublă calitate : de compozitor și poet. Atît versurile cît și melodia îi aparțin. Este o latură necunoscută în activitatea atît de multiplă a acestei puternice personalități.

Tempo-ul indicat de poetul-muzician este : „Agité comme mon coeur“, (agitat precum inima mea), iar semnătura, sfioasă, cuprinde o metaforă : „Un adorateur de la Symphonie“, — simfonia fiind în accepția tînărului autor, cea mai desăvîrșită formă muzicală, pe care el o atribuie cu admirație, dedicatarei cîntecului : domnișoara „E“.

Iată traducerea versurilor care au fost în așa fel orînduite încît grafia lor să dea litera E :

„Ceata tuturor prietenilor vă aduce prinosul urărilor înflăcărate. În timp ce eu, de-a pururi smerit, vin sfios cu această închinare pentru cei douăzeci de ani ce-i împliniți : — Fiți fericită viața toată ! Fiți încîntătoare și îndrăgostită de astă viață ! Să sorbiți fiece clipă și să sorbiți din plin din plăcerile ei. Zînele ocrotitoare vă dăruiască : fericire, dragoste, bogăție, cinstire — în sfîrșit, tot ! Îmbiindu-vă din potirele lor cerești. Fiți binecuvîntată ! Fiți fericită ! O, minunată ! O, simfonie !

Înainte ca urarea-mi să-și fi împlinit tot rodul, cine știe de-mi veți mai pomeni numele ?

Chiar de nu va mai fi cel ce v-a făurit cîntarea, — urările-i vor dăinui de-a pururi“ !

„Souhait“, care poate fi socotit o anticipare a celor șapte cîntece pe versuri de Clément Marot (op. 15, 1907-1908), vădește din partea lui George Enescu o perfectă cunoaștere a atmosferei și a spiritului galant al Renașterii franceze, precum și acea modestie caracteristică pe care el a păstrat-o de-a lungul întregii sale vieți.

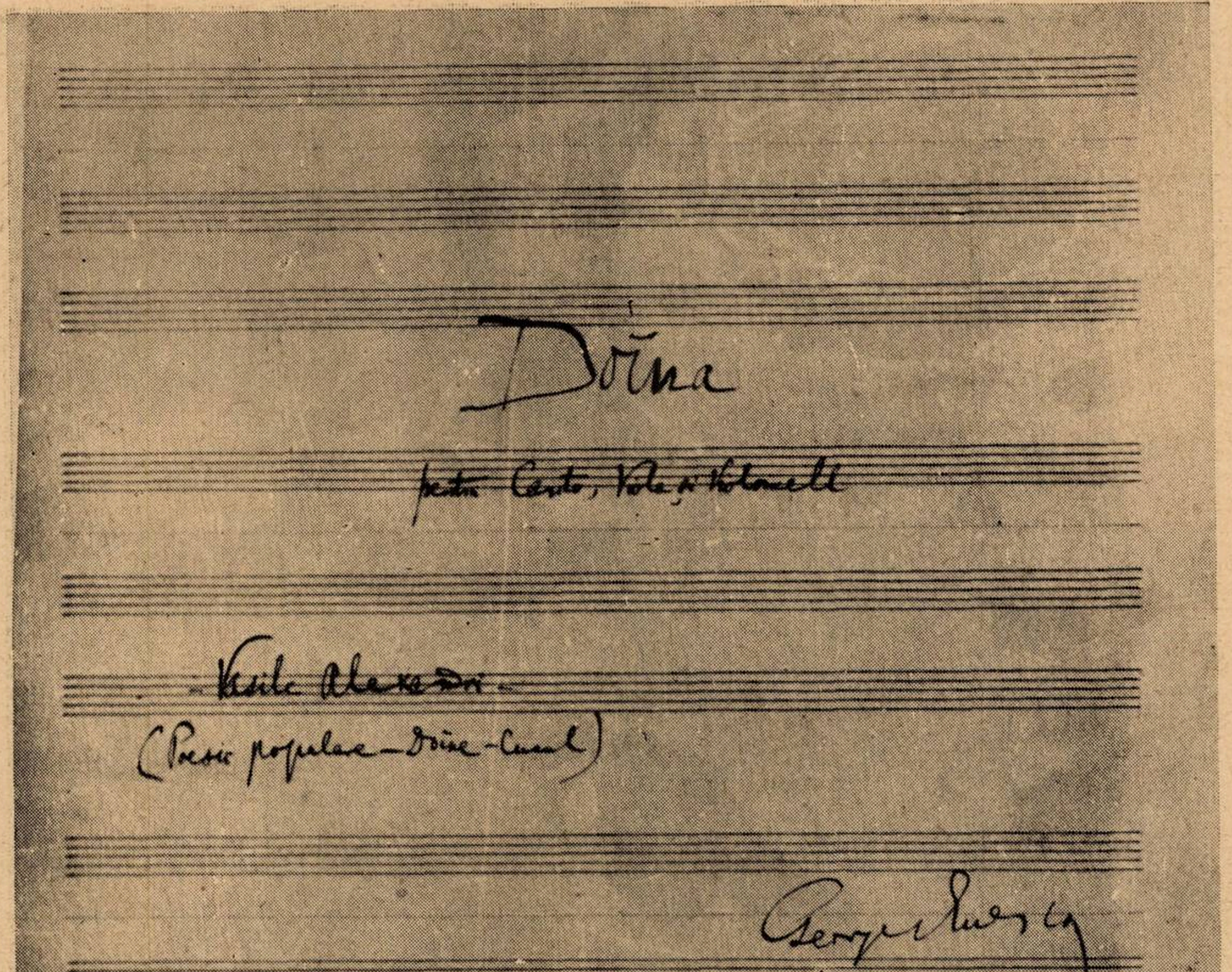
În 1900, la Mihăileni, cu prilejul sărbătoririi a 17 ani de la nașterea unei prietene ce avea ca pronume cel de Aspazia, George Enescu scrie urarea muzicală publicată în caietul de față la pag. 32. Versurile sînt următoarele :

„Cu șaptesprezece ani in urmă
Chiar în ziua de Ispas
Dintr-a îngerilor turmă
Cu ochi blînzi, cu dulce glas

Te-ai coborît tu, Aspazie
Și de-aceea te-adorăm
Și cu toții acuma ție
Mulți ani fericiți iți urăm !“

Ulterior data de 1900 a fost transformată pe manuscris din 1900 în 1910.

Bustul reprodus pe copertă este opera sculptoriței Margareta Lavrillier-Cosăceanu.

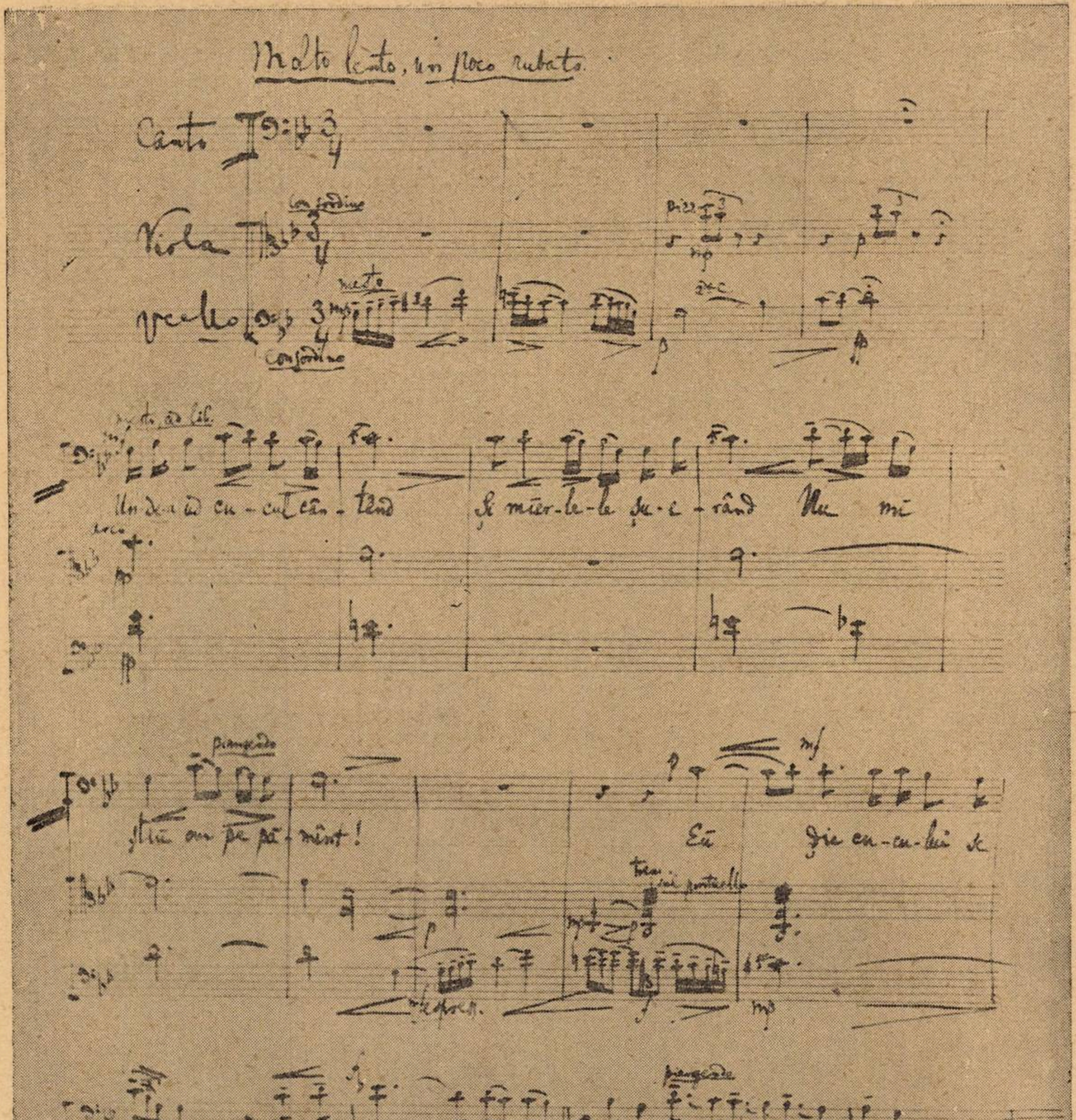


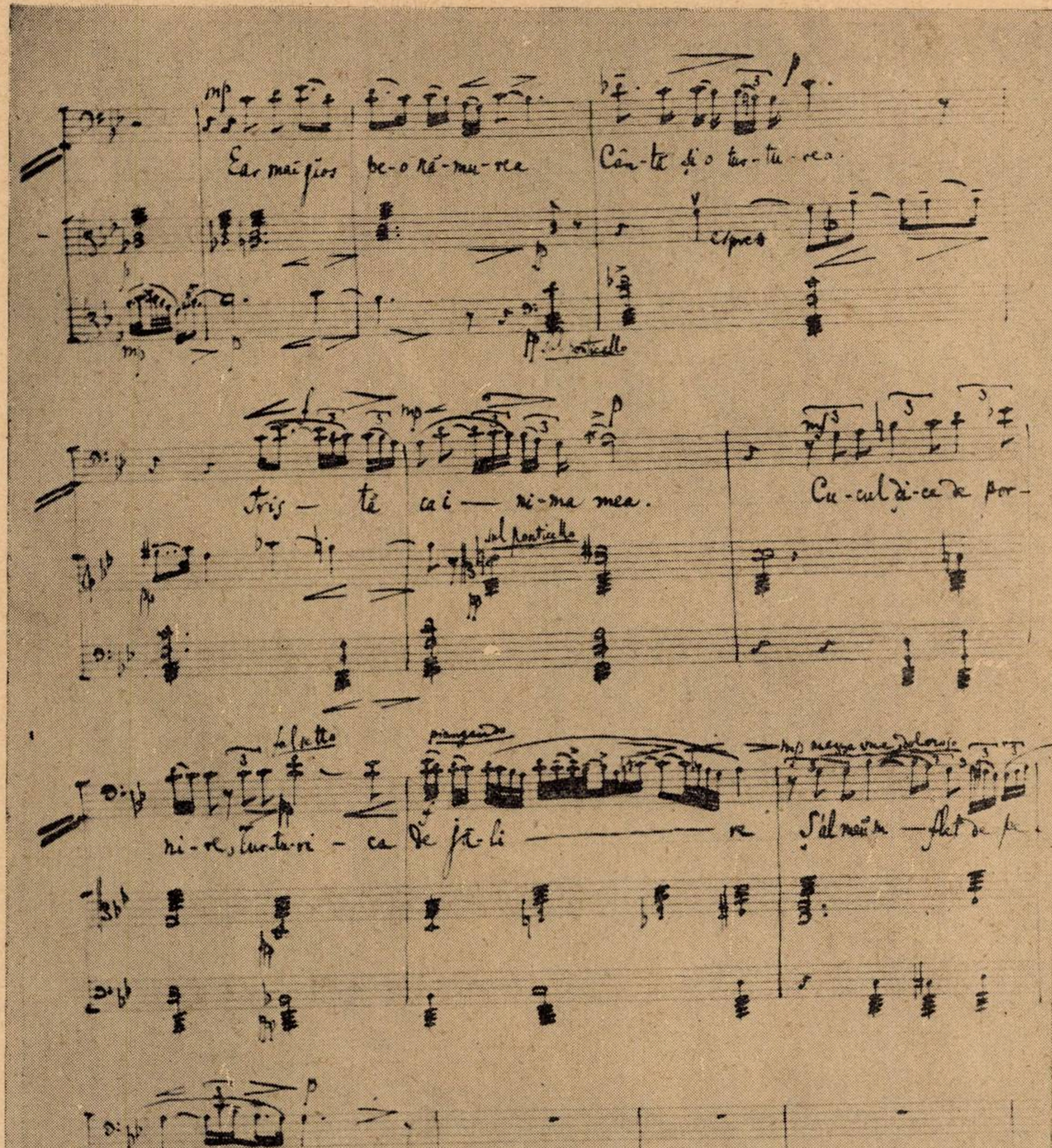
Doĭna

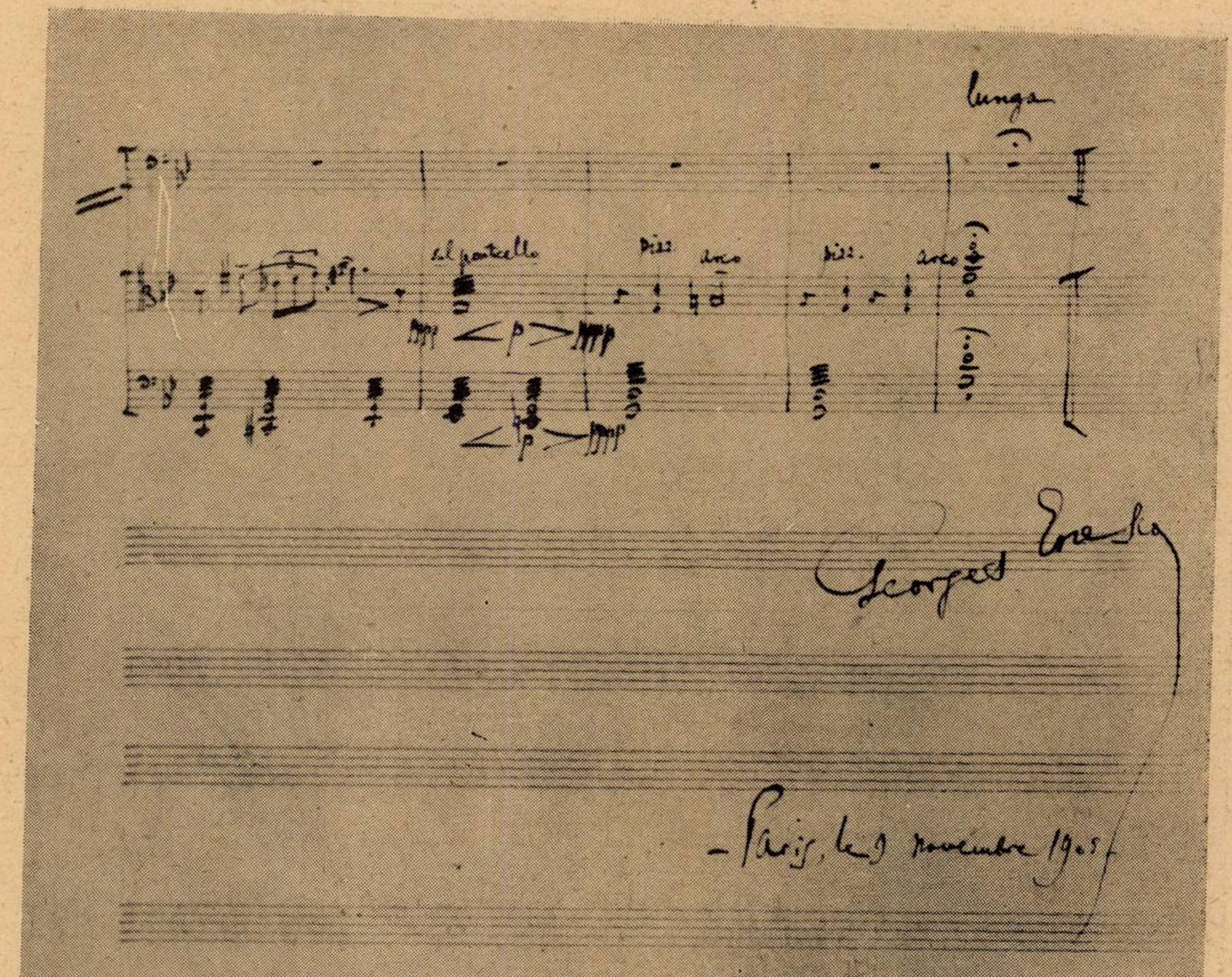
pentru Canto, Viola și Violoncell

— Vasile Alexandri —
(Poesie populare — Doine — Cucul)

George Enescu

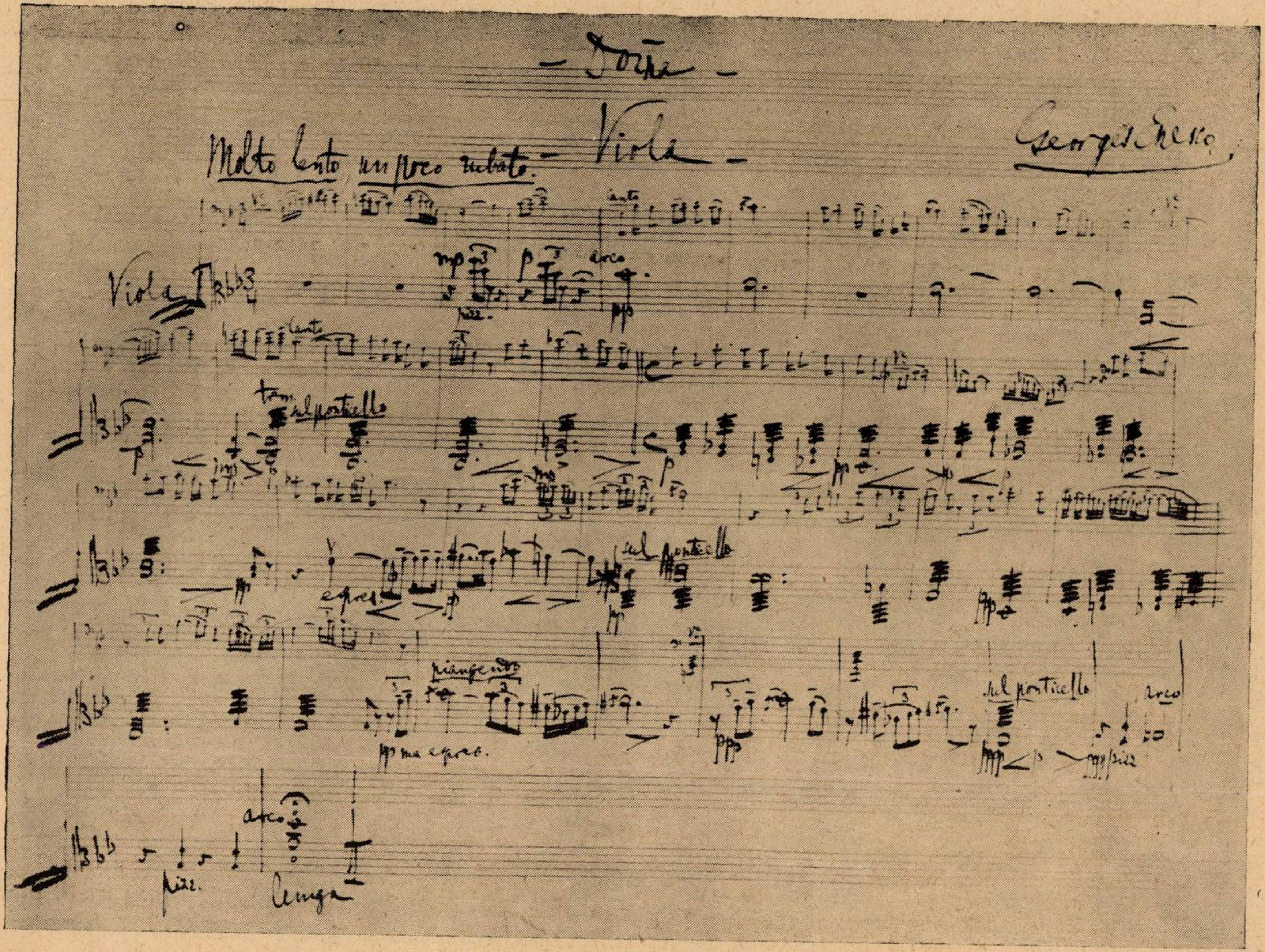

Molto lento, un poco rubato
Canto
Viola
V-cello
con sordino
con sordino
muto
pizz
arco
mp
mf
p
piangendo
Un de-a-ia cu-cul cân-tând
Şi mier-le-le şu-e-rând
Nu mi ştiu om pe pă-mânt!
Eu zic cu-cu-lui să ta-că
El se-u-i dus pe cra-că şi tot cân-tă de mă se-că.

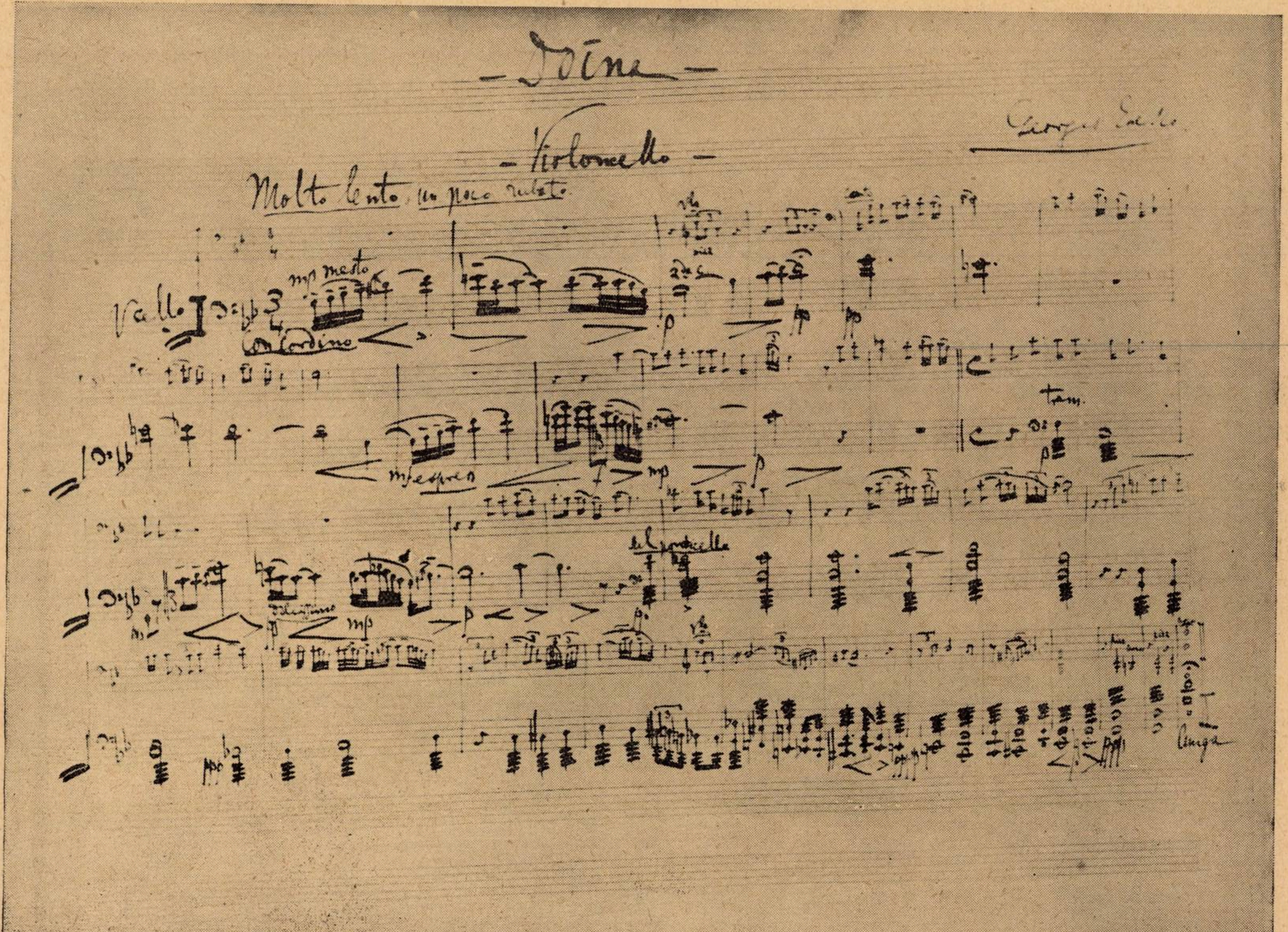

mp
Ear mai jos pe-o ră-mu-rea
Cân-tă și o tur-tu-rea.
espress.
pp sul ponticello
mp
p
Tris — tă ca — ni-ma mea.
sul ponticello
mf
Cu-cul zi-ce-a de por-
falsetto
piangendo
mp mezza voce dolorosa
ni-re, Tur-tu-ri — ca de jă-li — re
p
piangendo

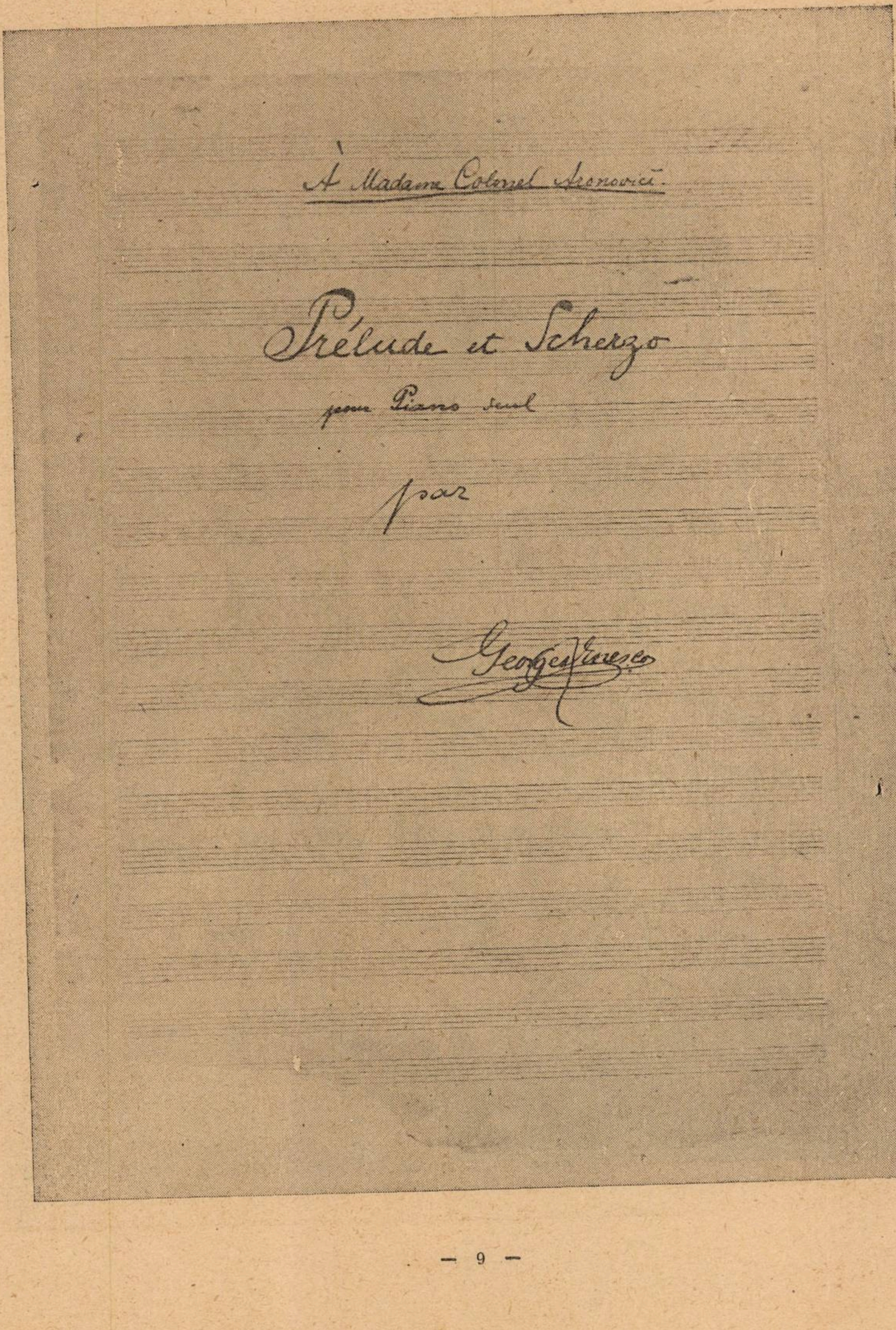

lunga
sul ponticello
pizz.
arco
pizz.
arco
p
p

George Enescu

– Paris, le 9 novembre 1905 –


— Doina —
Molto lento un poco rubato.
— Viola —
George Enesco
Viola
arco
pizz.
sul ponticello
espress.
piangendo
pp ma espress.
lunga


— Doina —
— Violoncello —
Georges Enesco
Molto lento, un poco rubato
Vcello
mp mesto
con sordino
mp espress.
mp
tam.
sul ponticello
mp
lunga



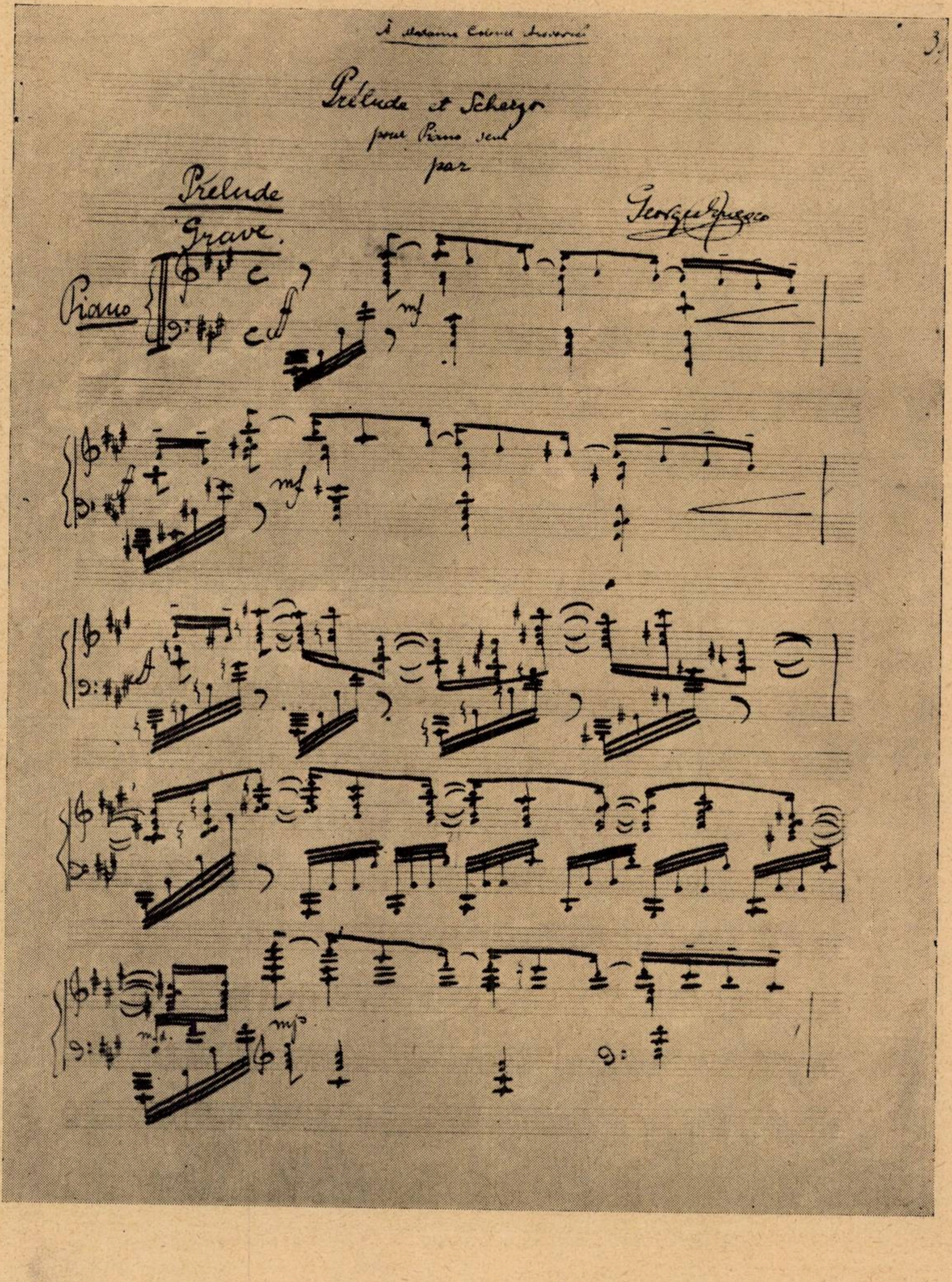
À Madame Colonel Aronovici

Prélude et Scherzo

pour Piano seul

par

George Enesco



À Madame Colonel [illegible]

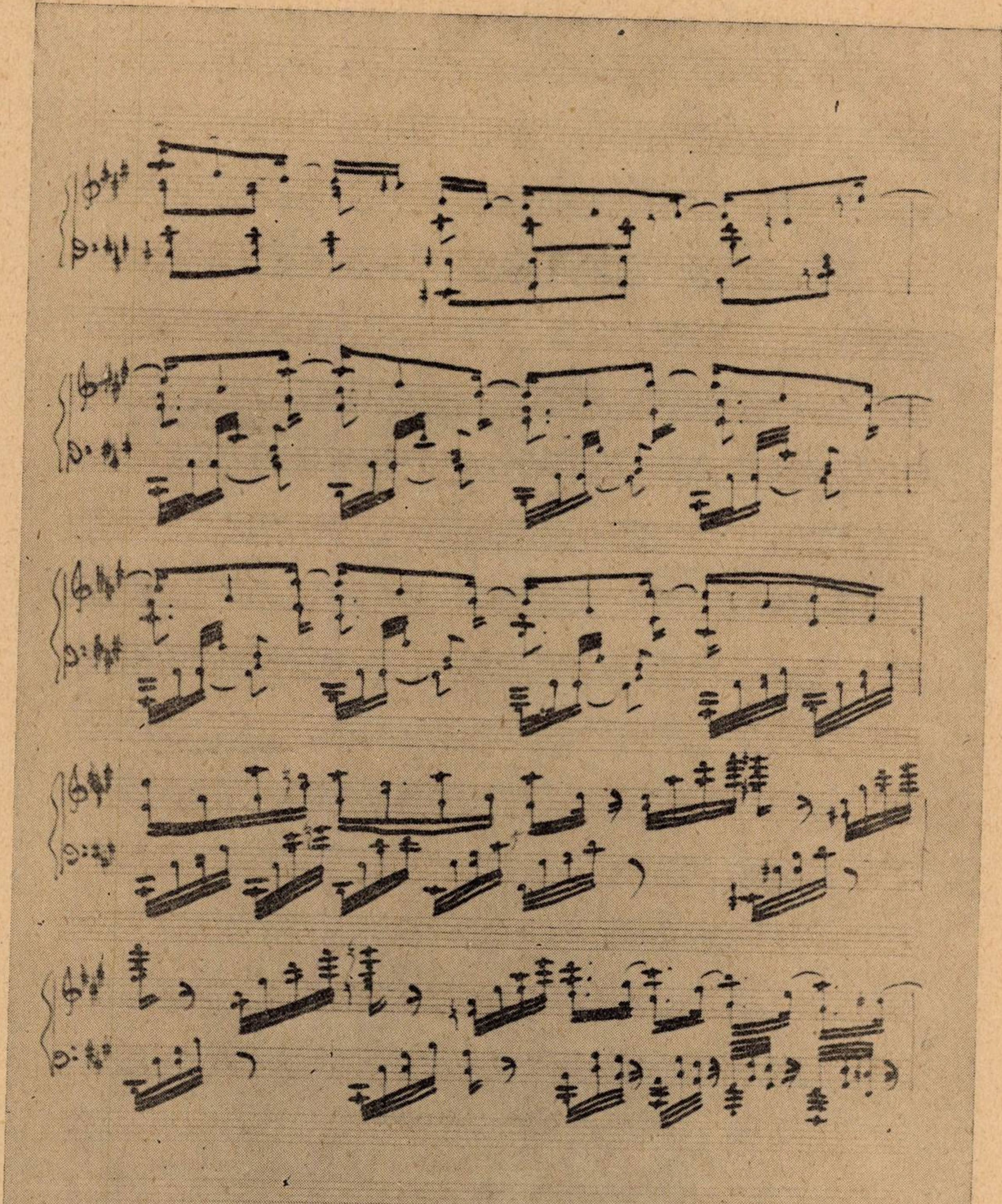
3.

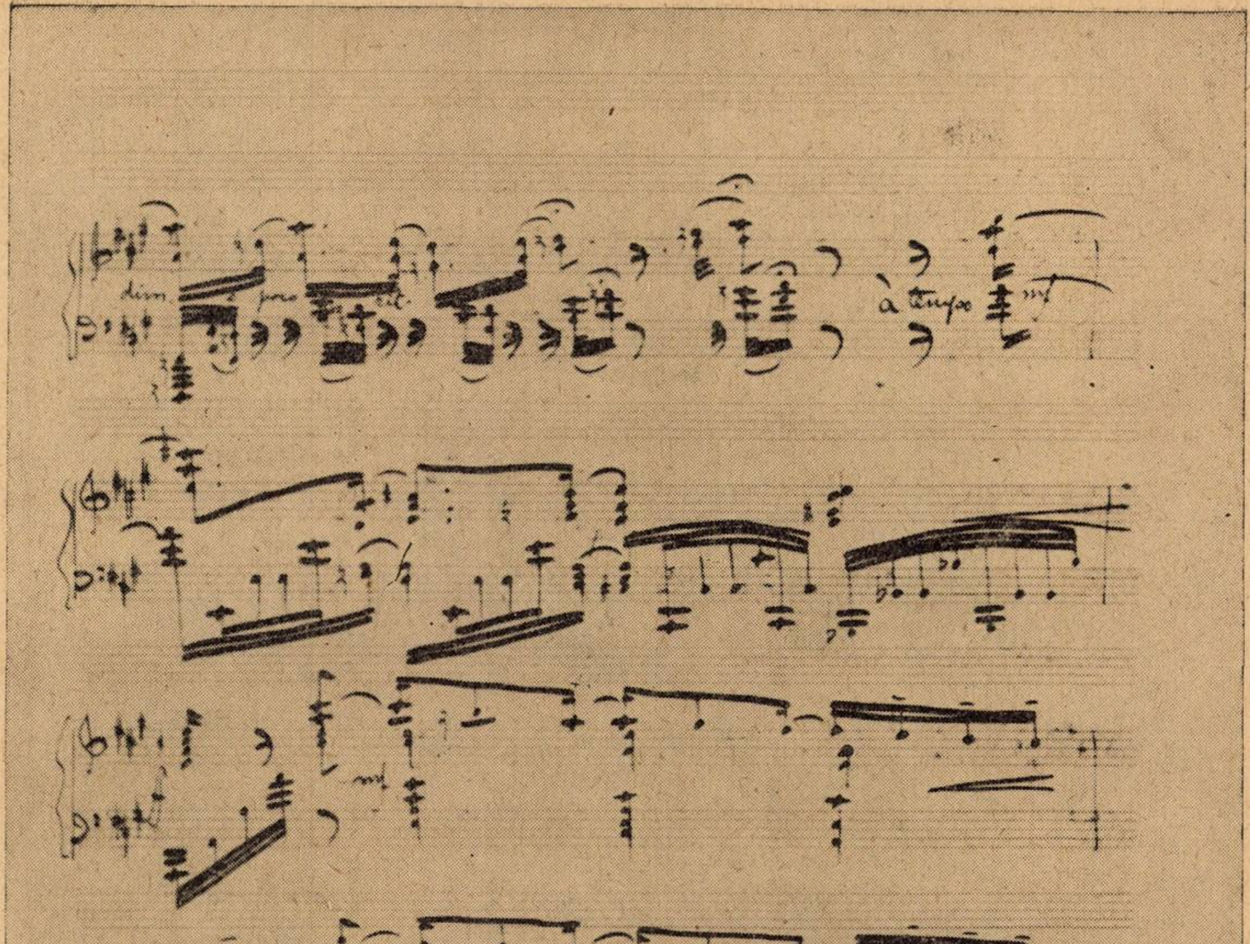
Prélude et Scherzo
pour Piano seul
par
George Enesco

Prélude

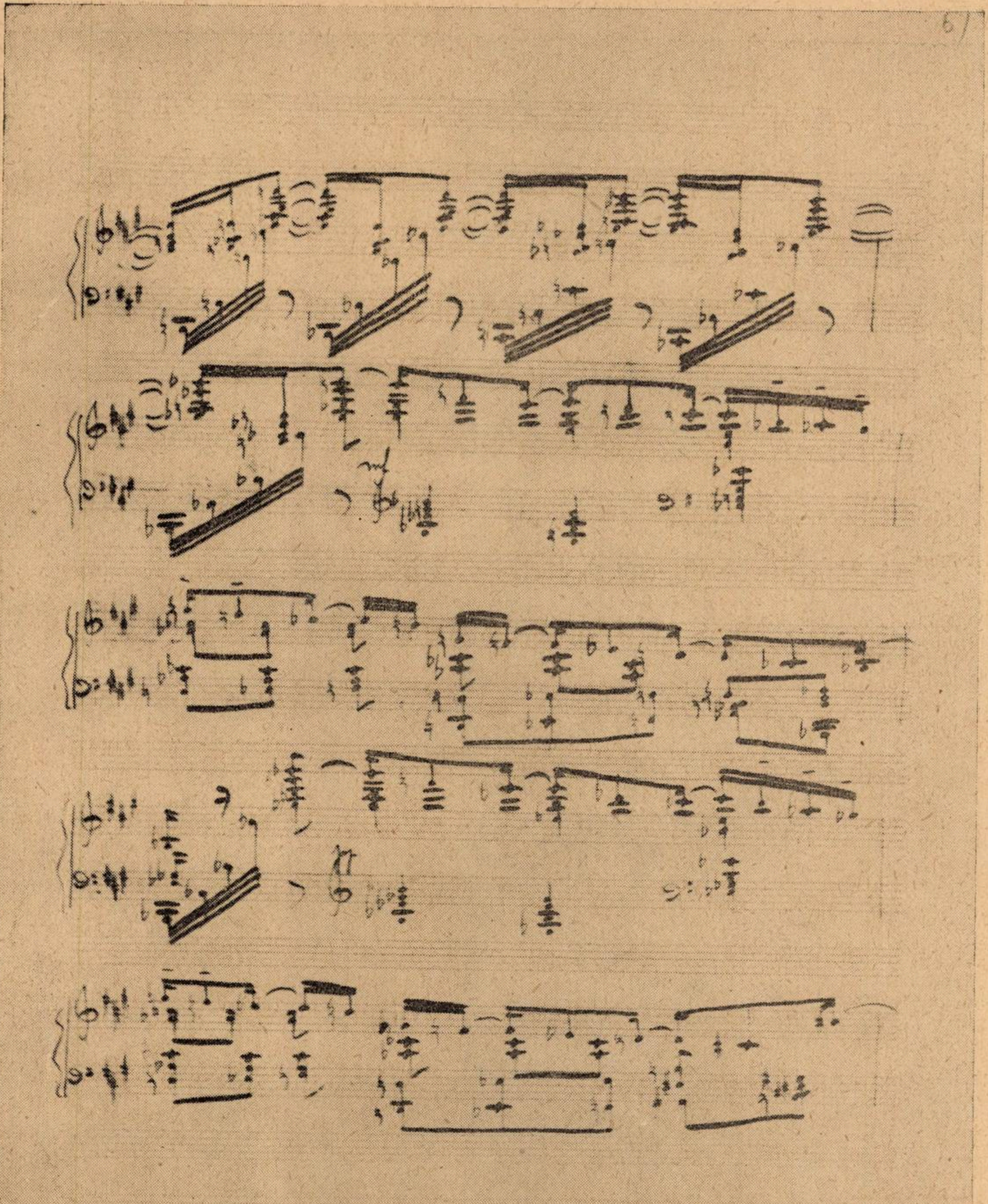
Grave
Piano
mf
mf
mf

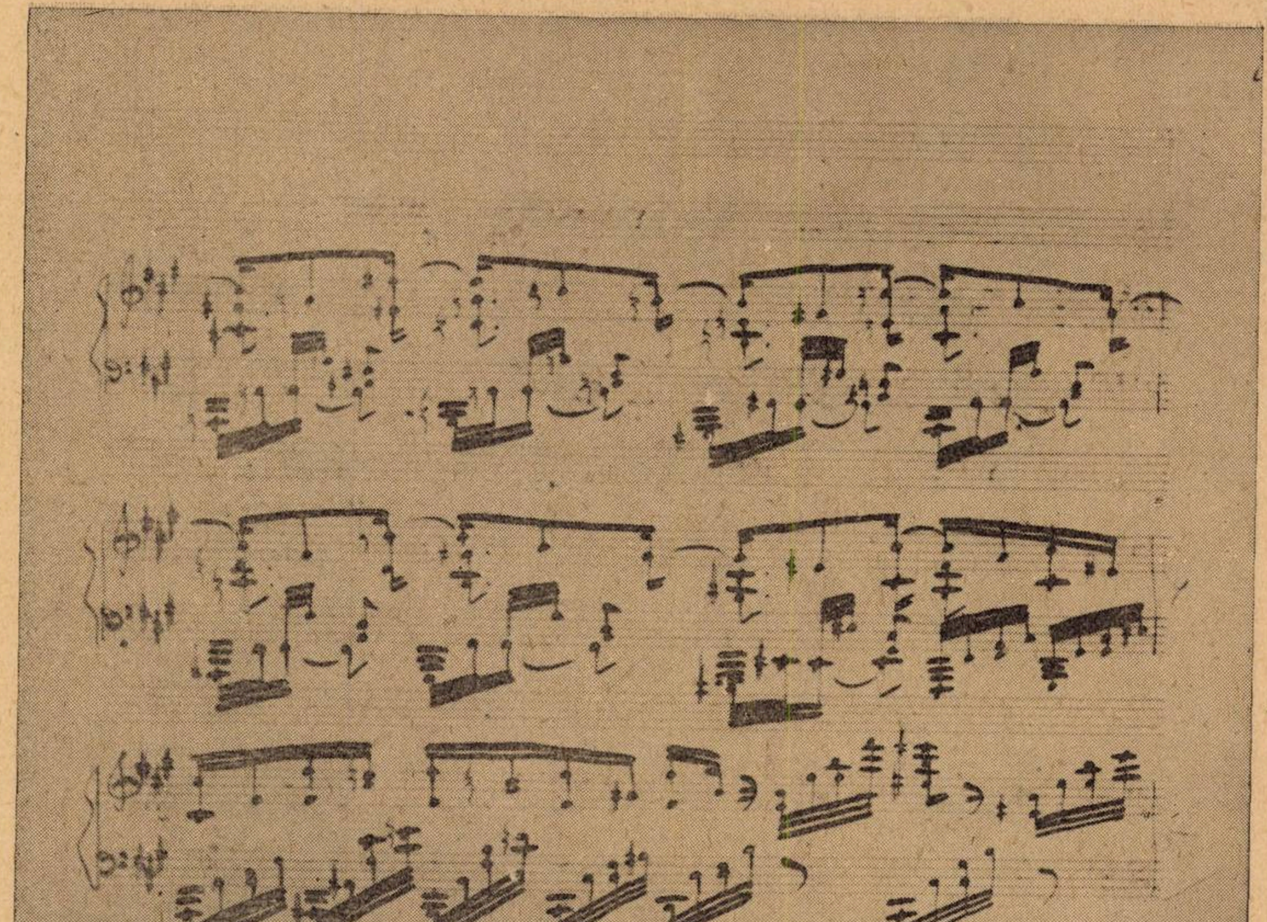
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

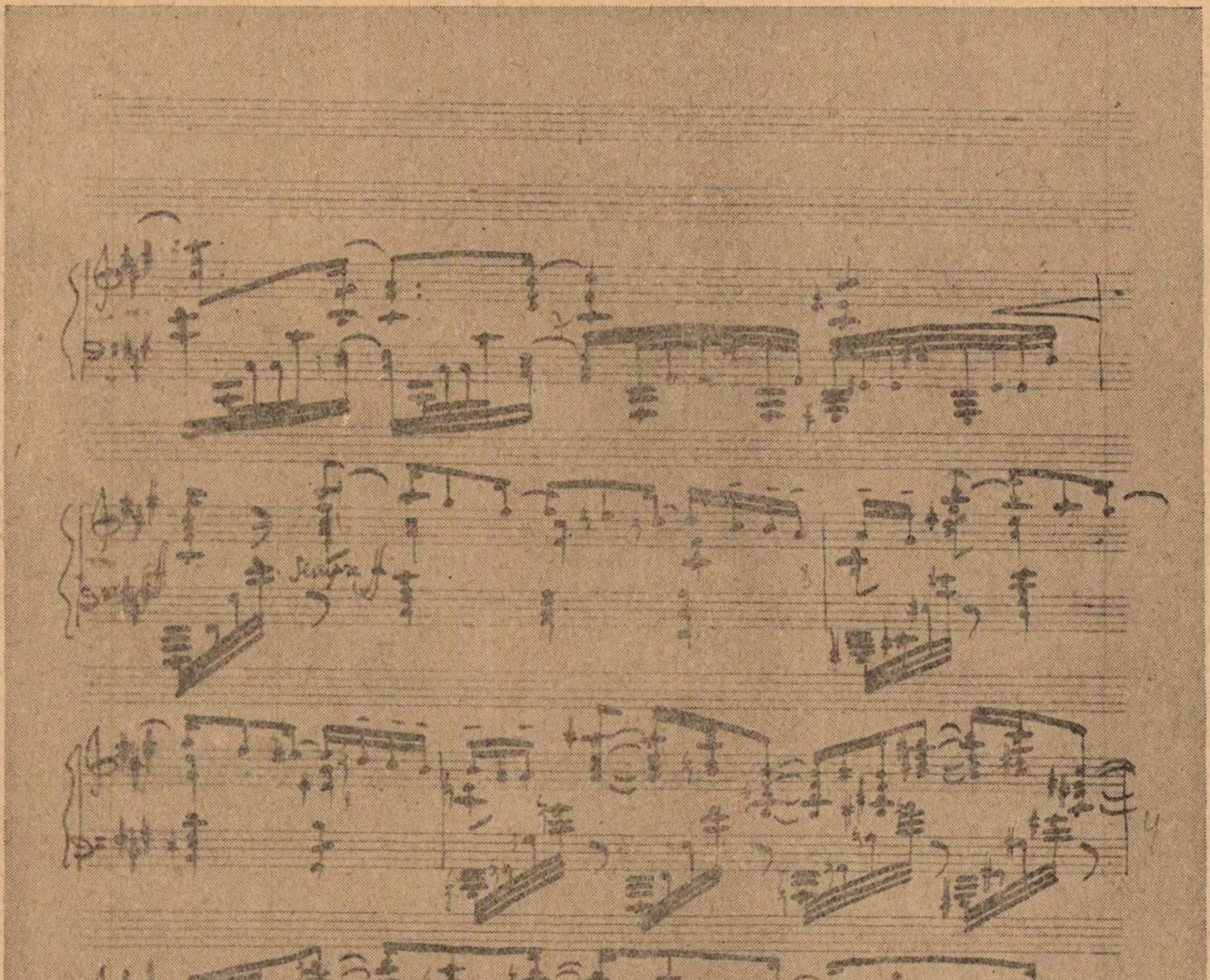


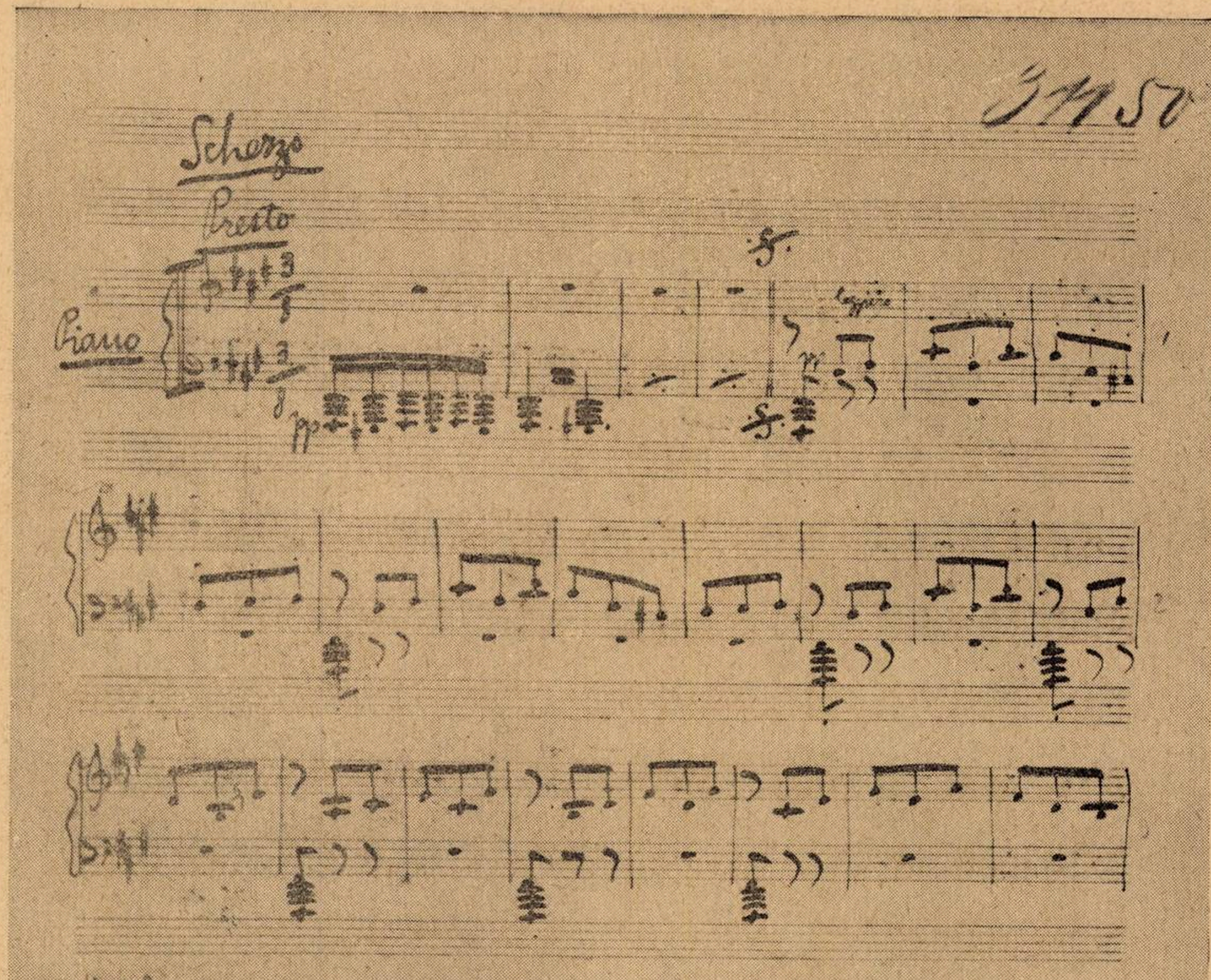

dim
poco
rit.
à tempo
mf
mf

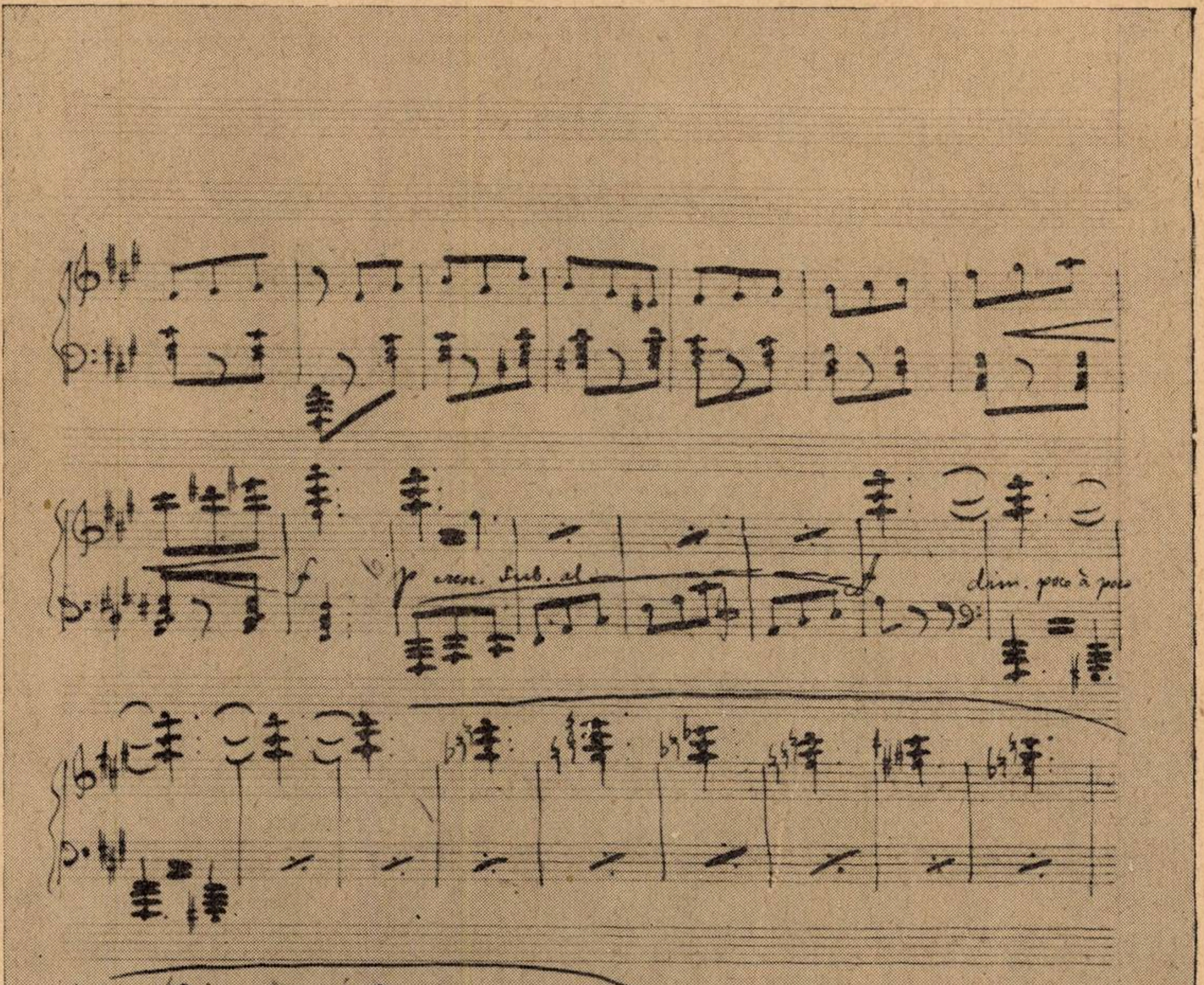
67

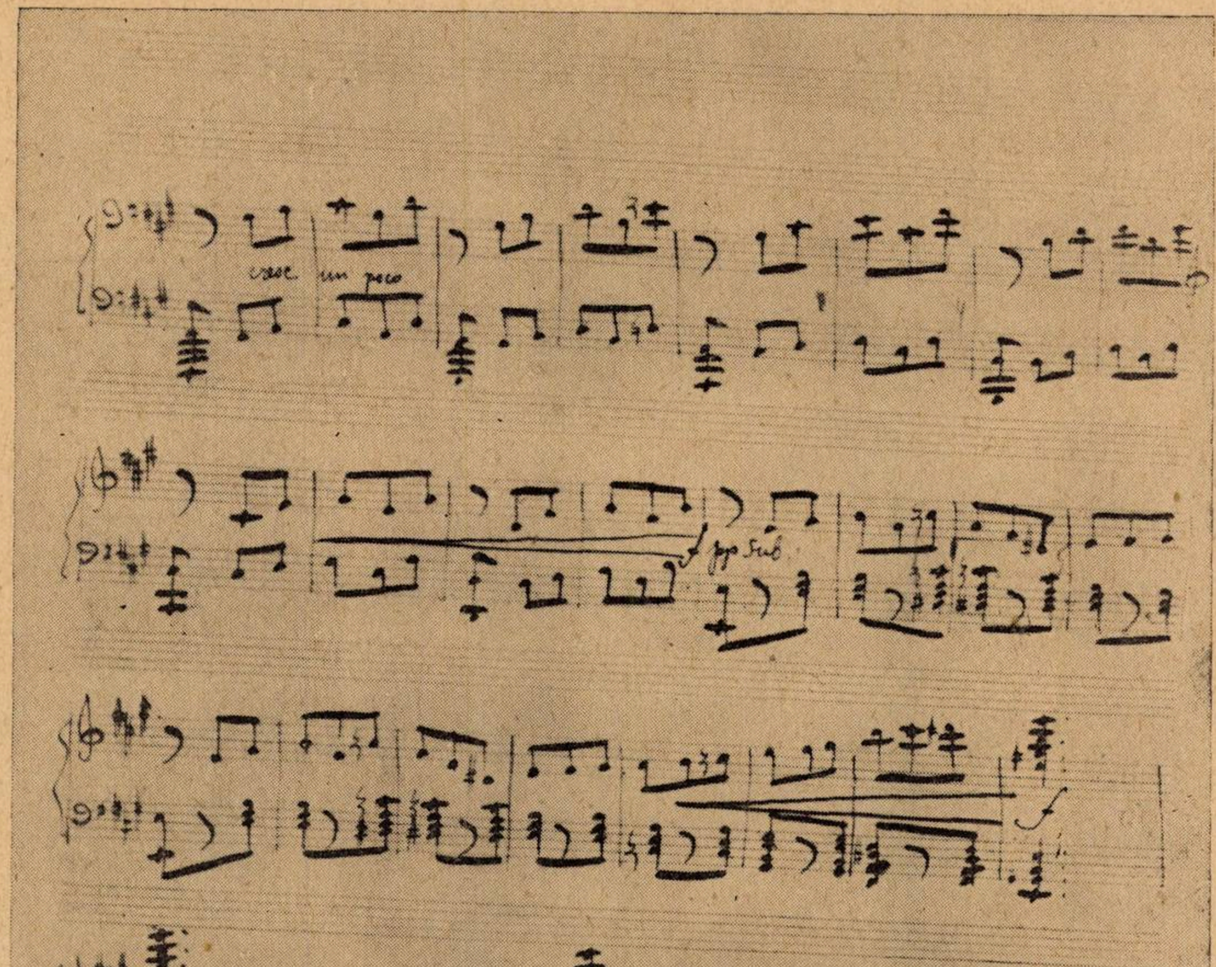


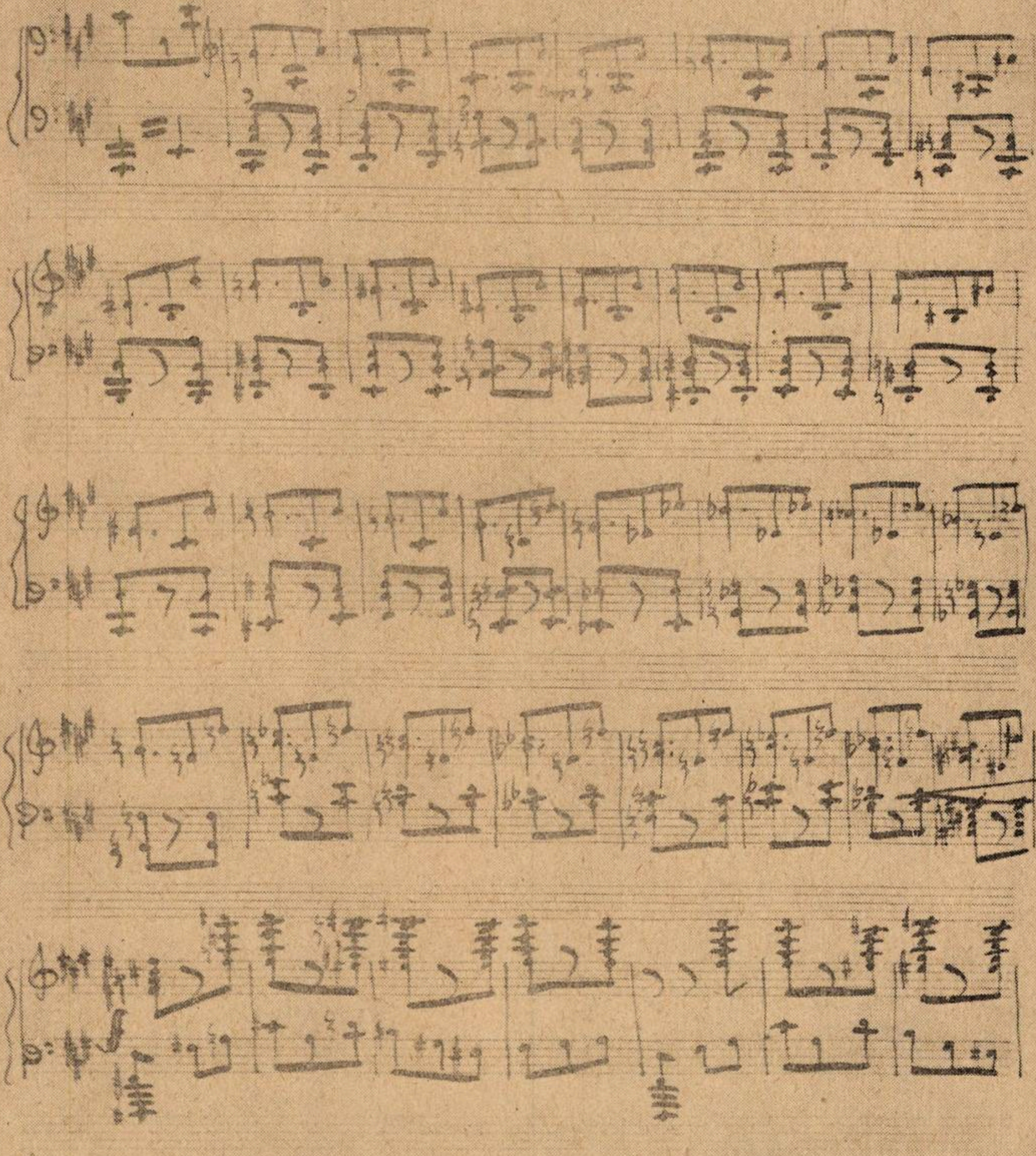

a Tempo
mf


rit. e cresc.
Ped.

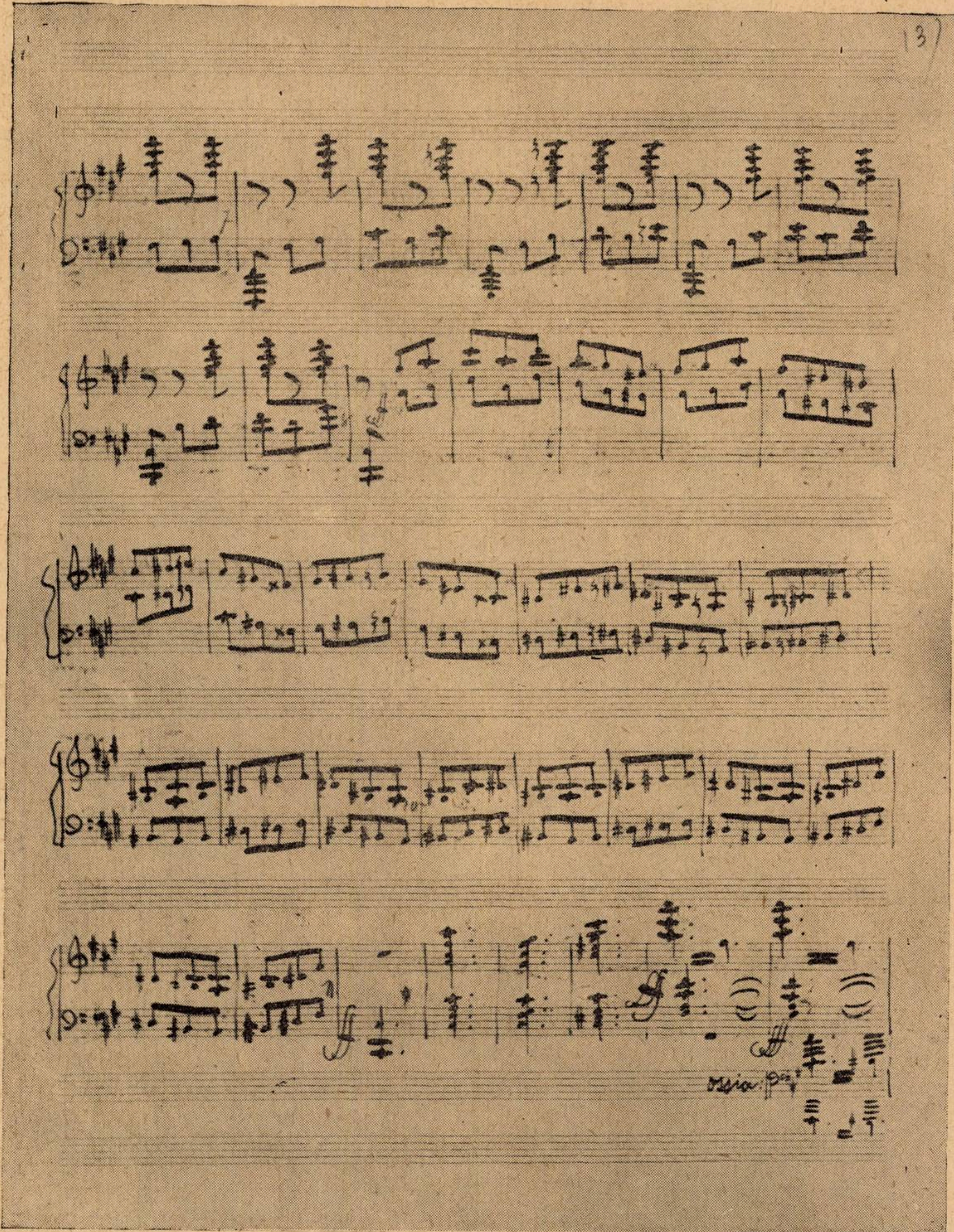

34450
Scherzo
Presto
Piano
3/8
pp
sf
leggiero
pp
sf

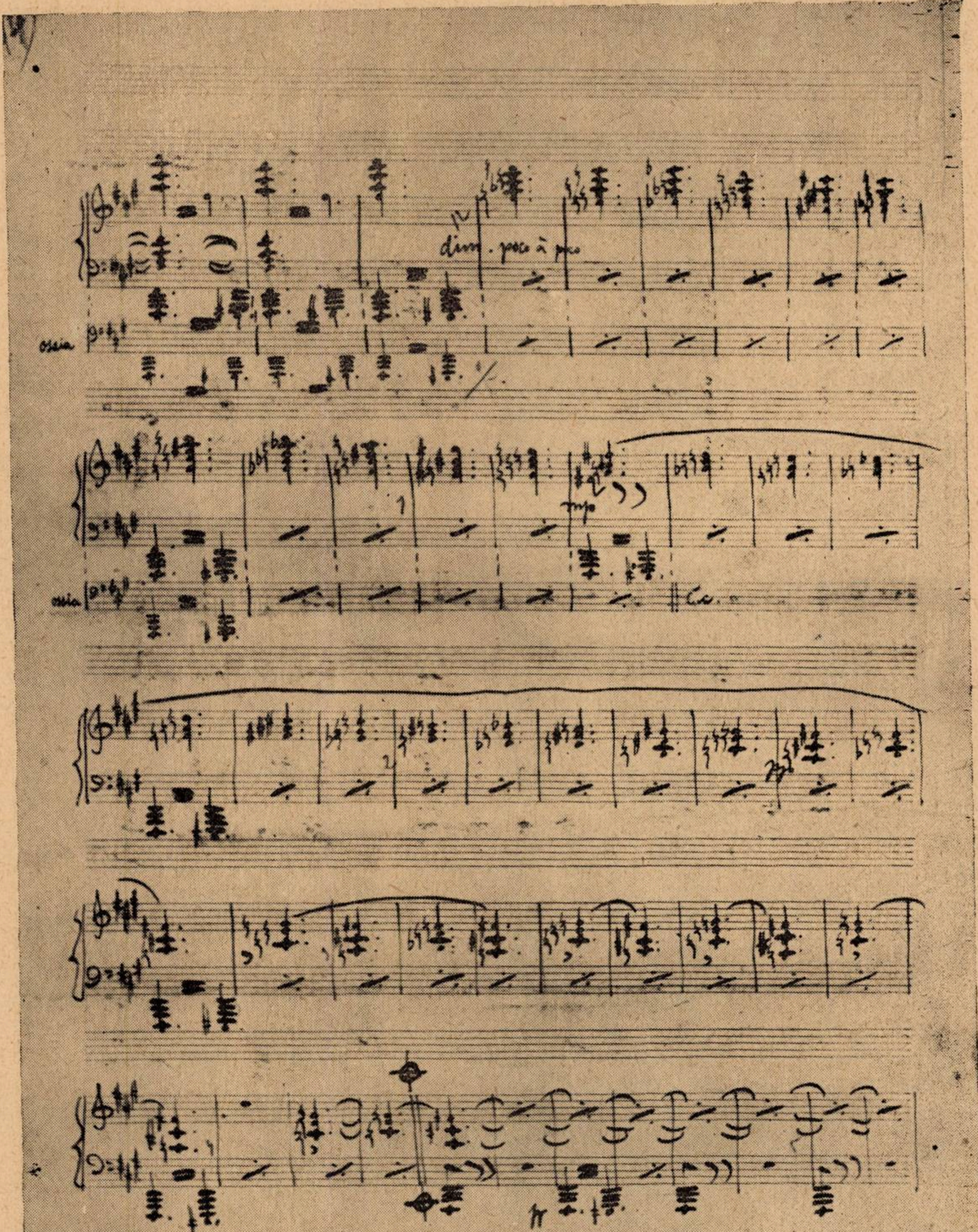

f
p cresc. sub. al
dim. poco à poco

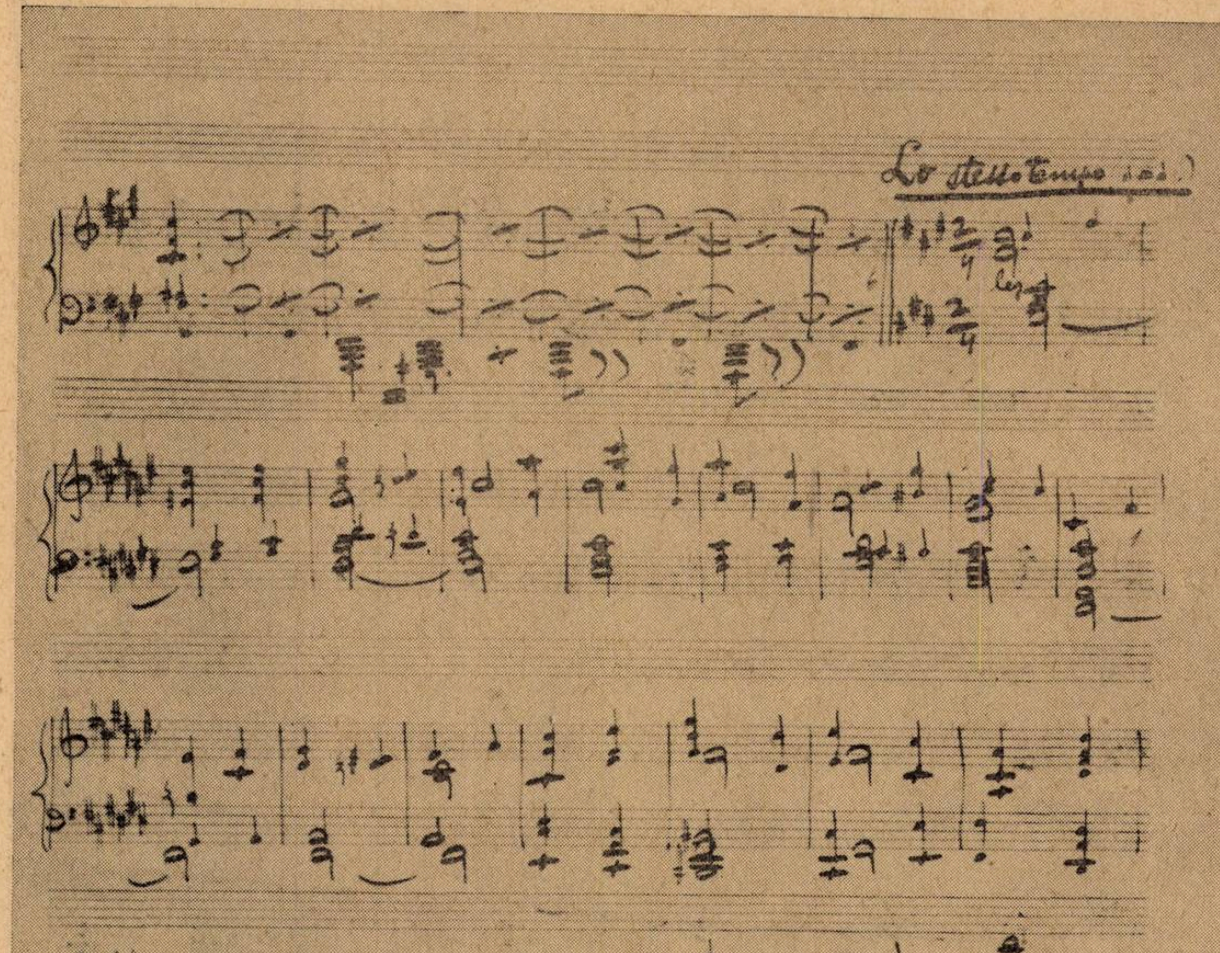

cresc.
un poco
f pp sub.
f
p con. poco a poco
ff
mf



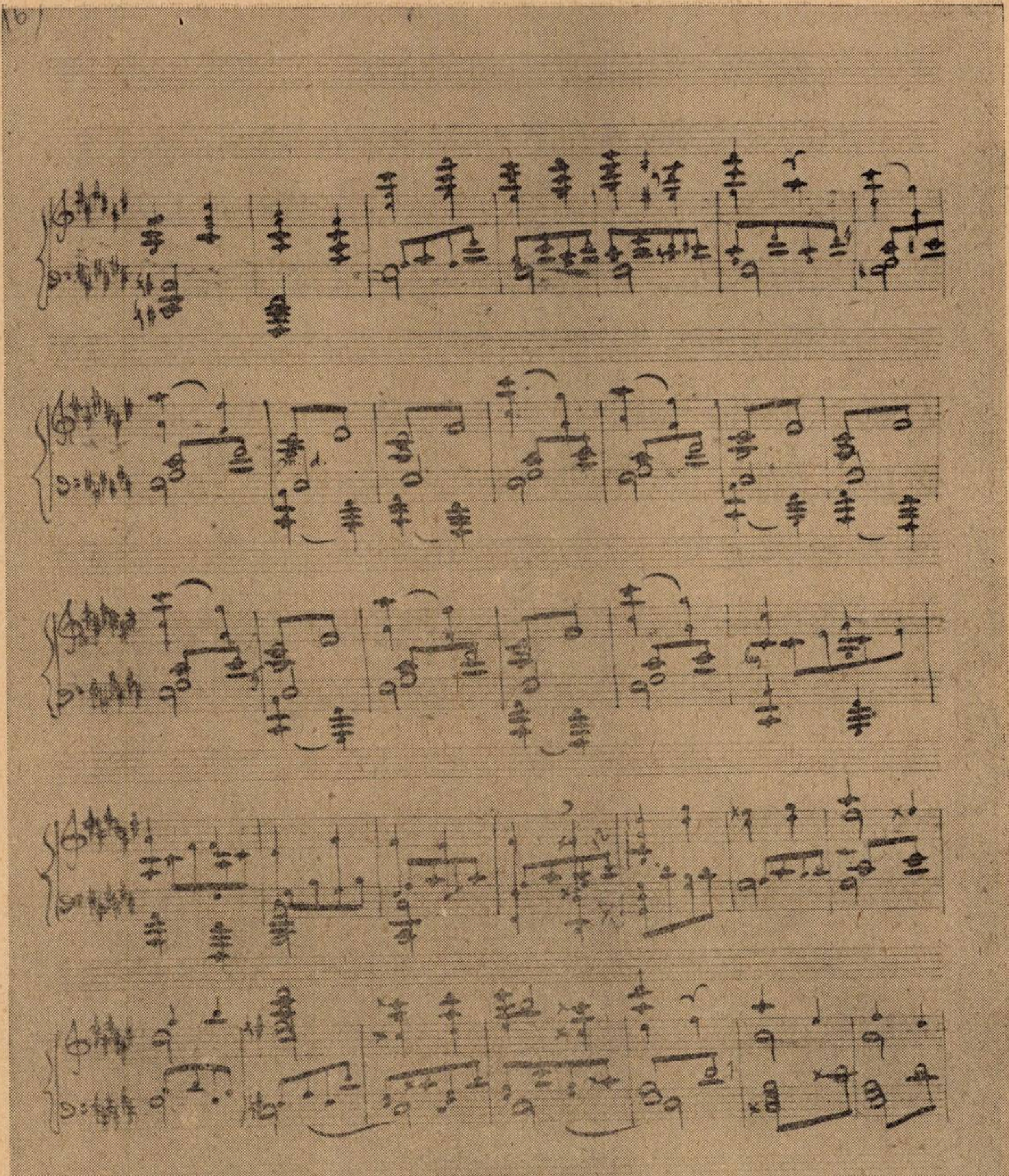
13

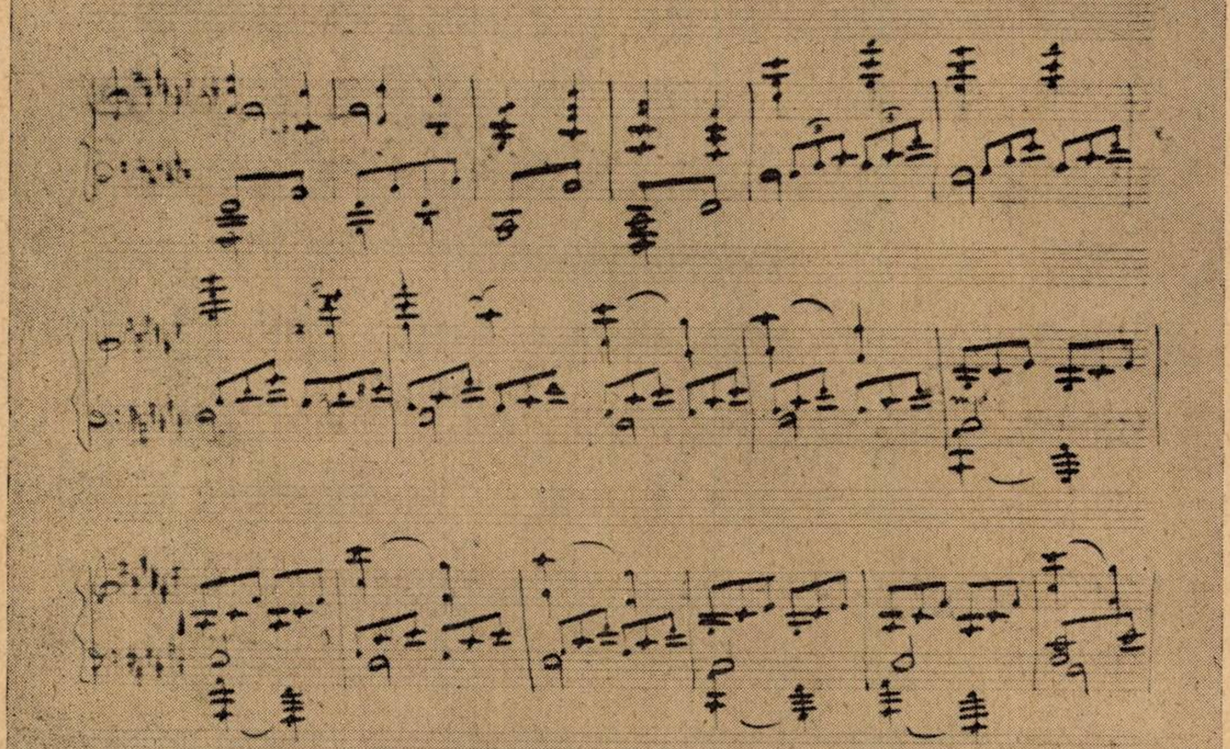

ff
ff
ff
ossia

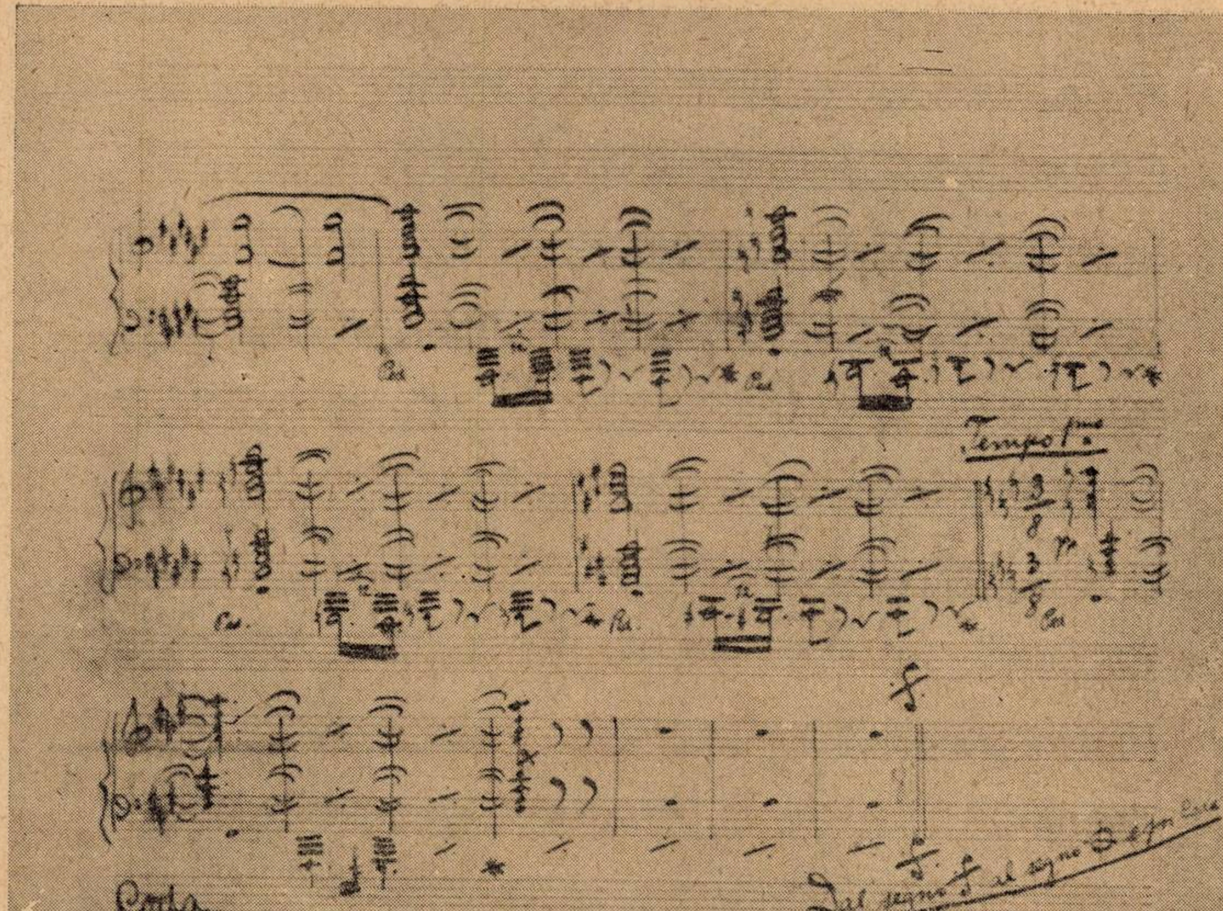

ossia
dim. poco à poco
ossia
mp

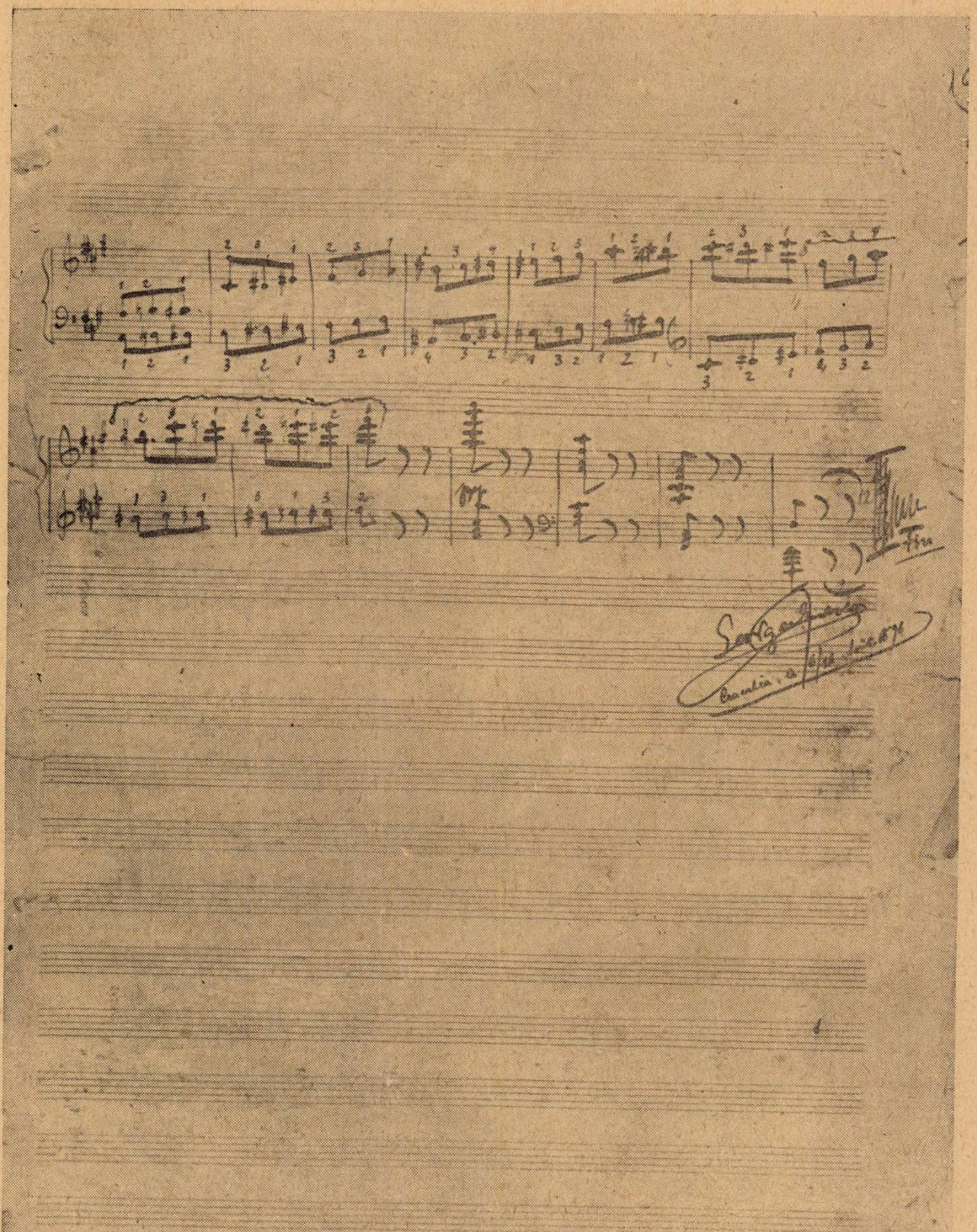

Lo stesso tempo
2/4
leg.

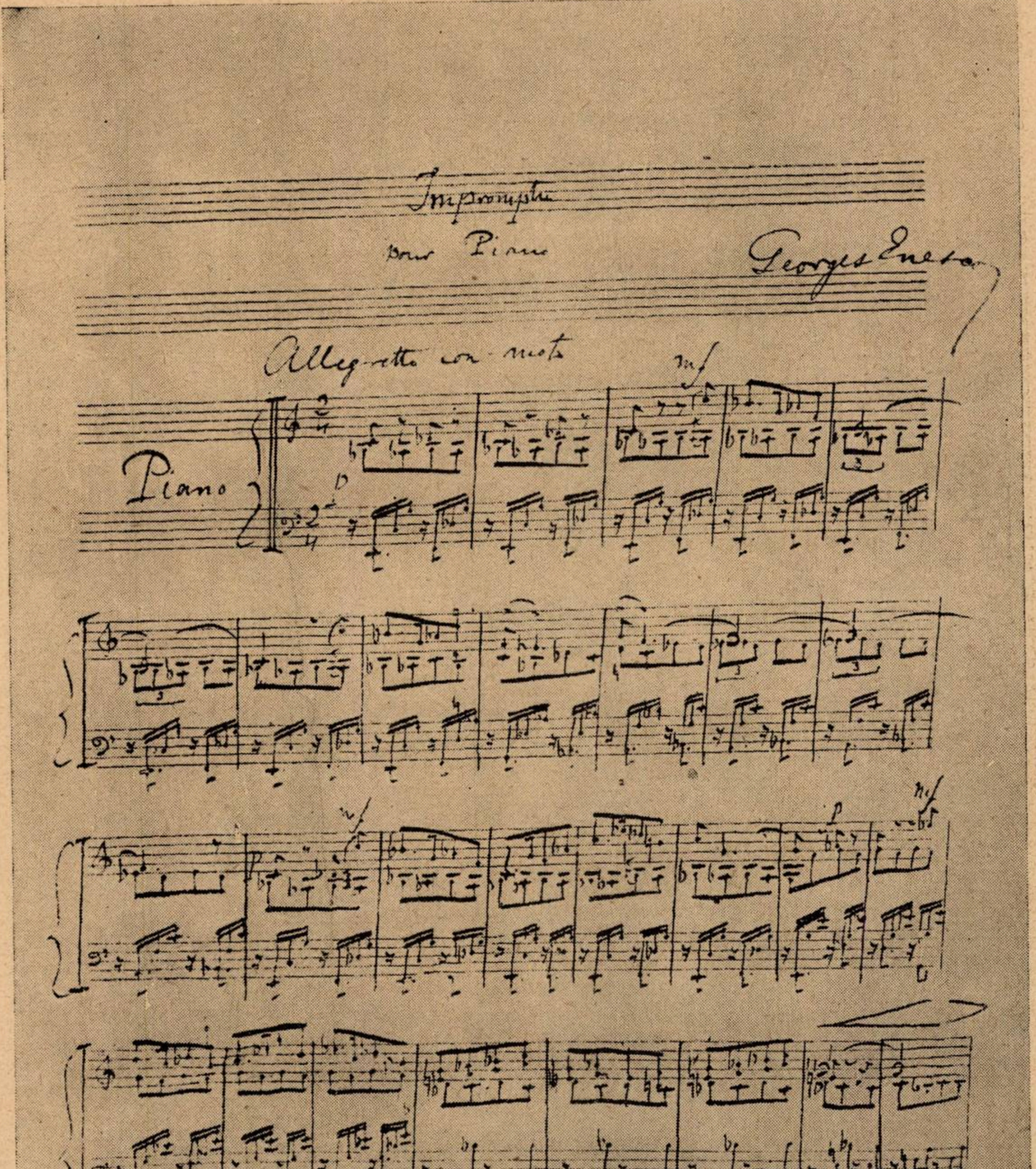
(6)

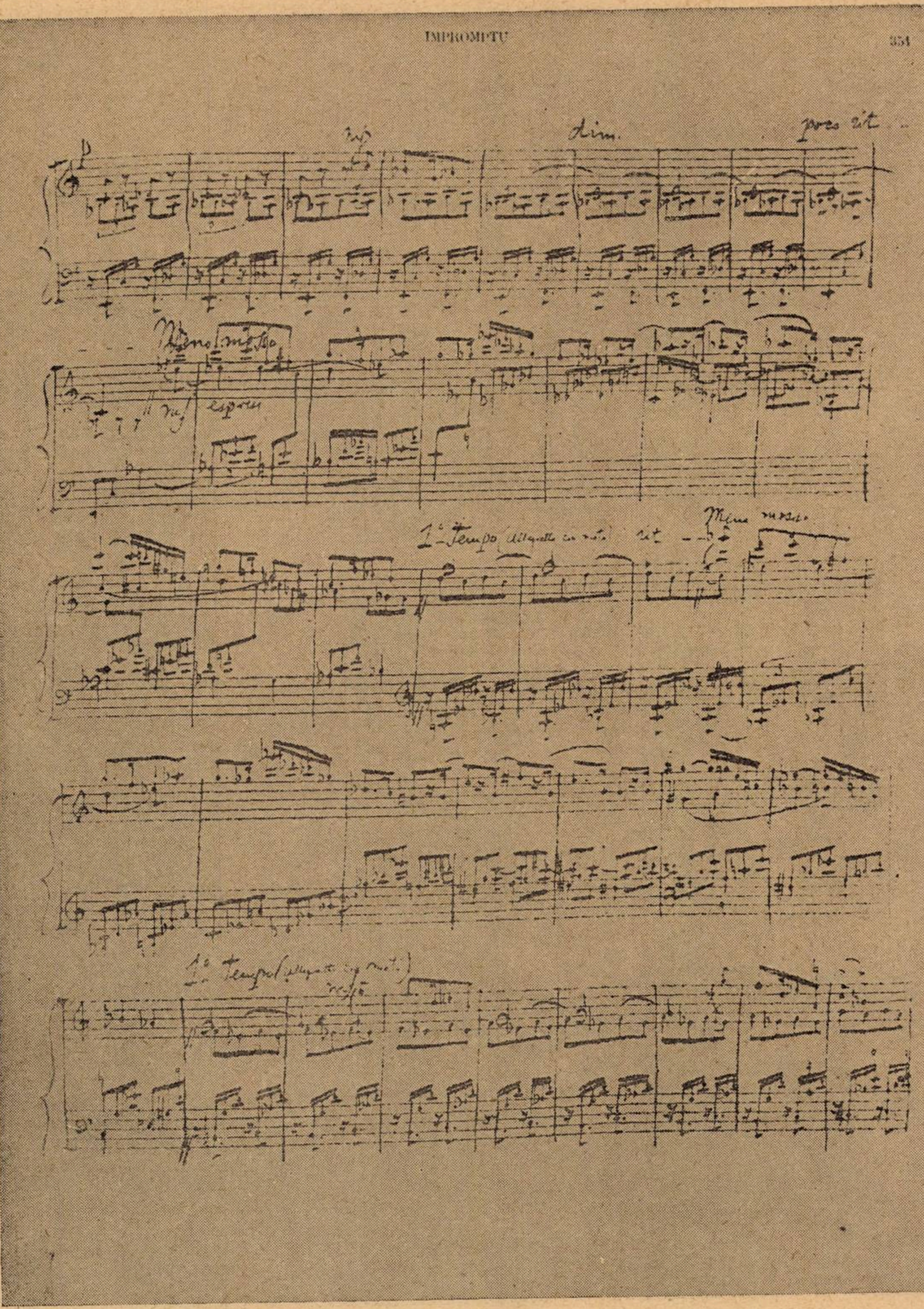


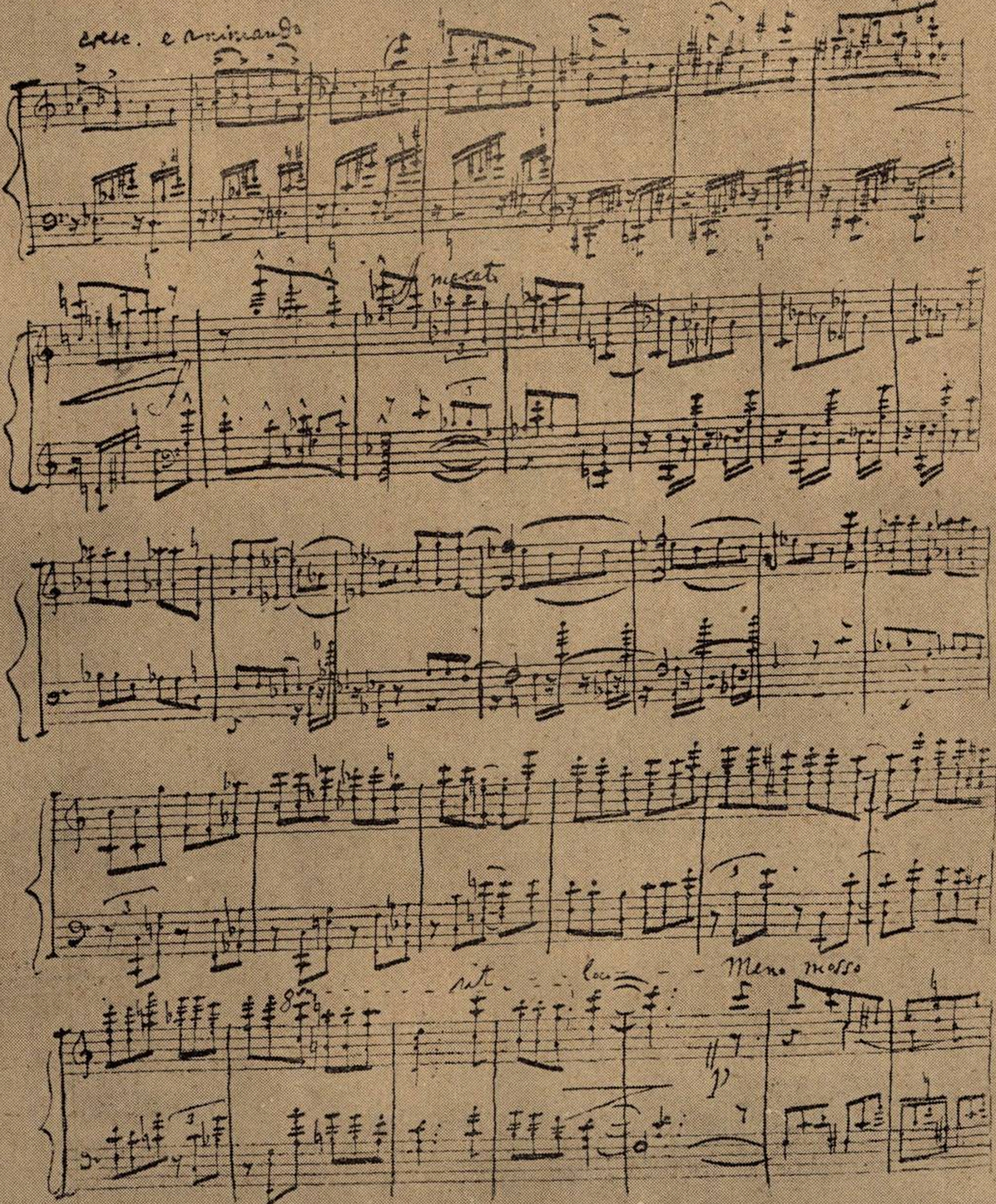

dim.
Ped.
*

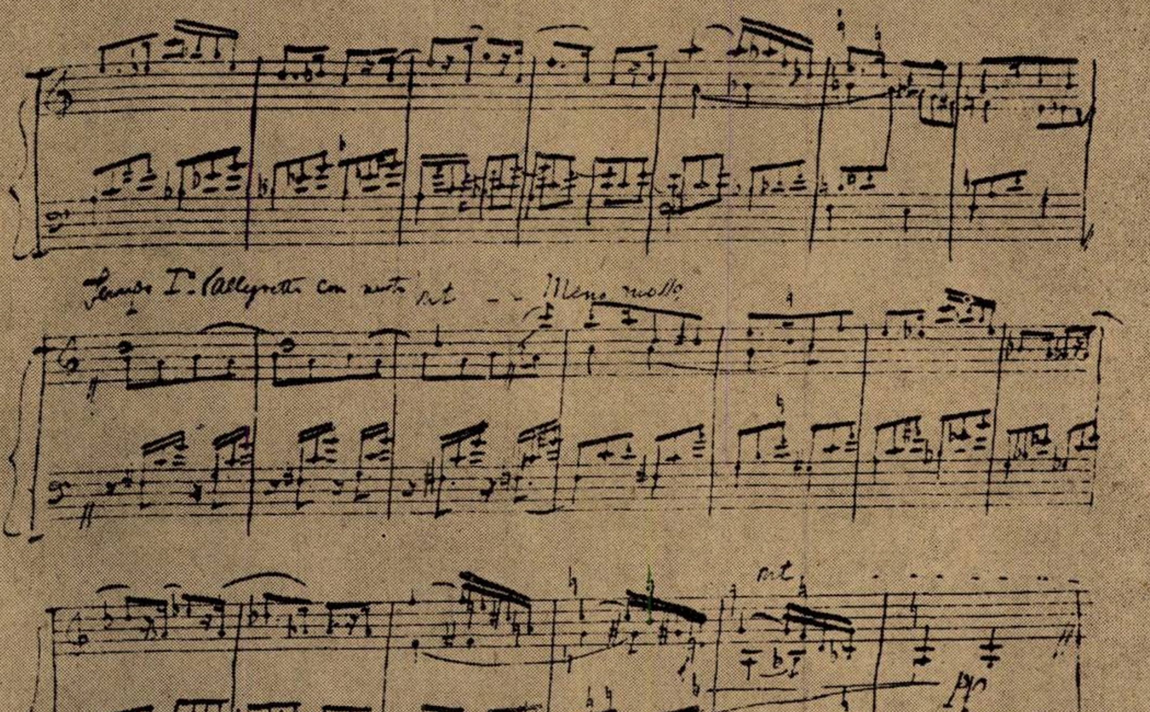

Ped.
Tempo Imo
Coda
Dal segno 𝄋 al segno ⊕ e poi Coda
pp leggiero

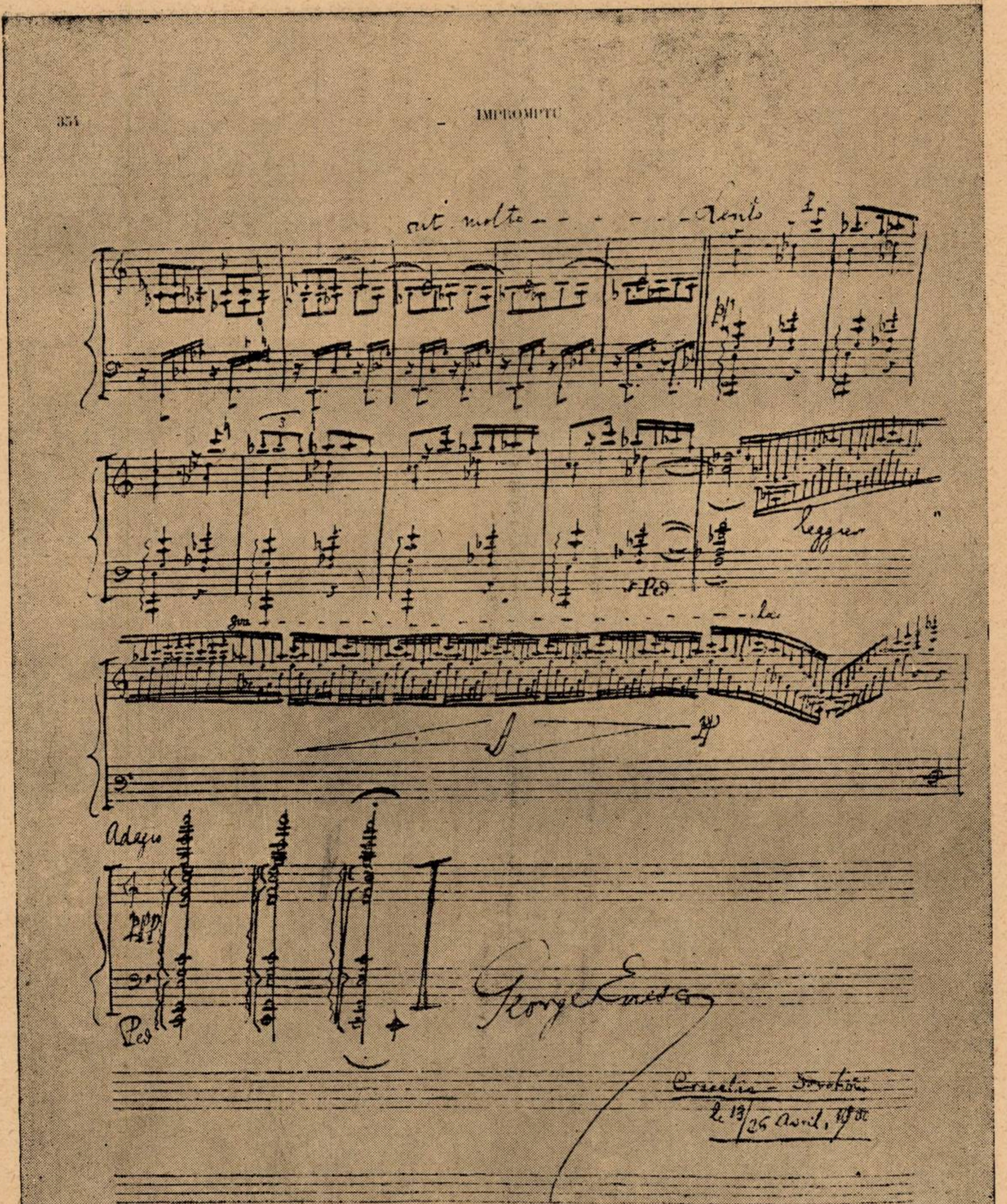

16
Fin

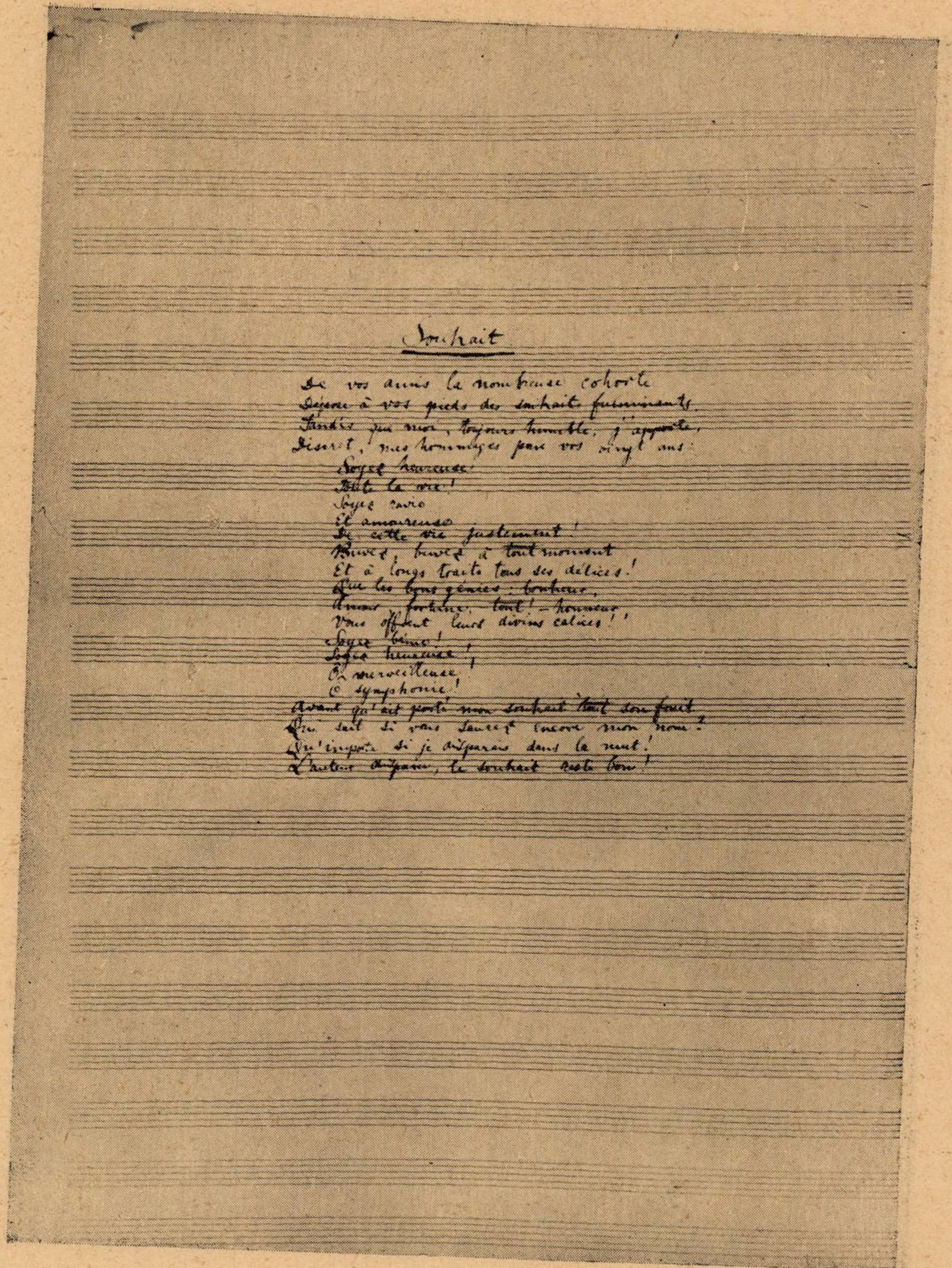

Impromptu
pour Piano
Georges Enesco
Allegretto con moto
Piano
mf
p
mf
p
mf


IMPROMPTU
351
p
mf
dim.
poco rit.
Meno mosso
mf espress
1° Tempo (Allegretto con moto)
rit.
Meno mosso
1° Tempo (allegretto con moto)
mf


cresc. e animando
marcati
rit.
loco
Meno mosso
p

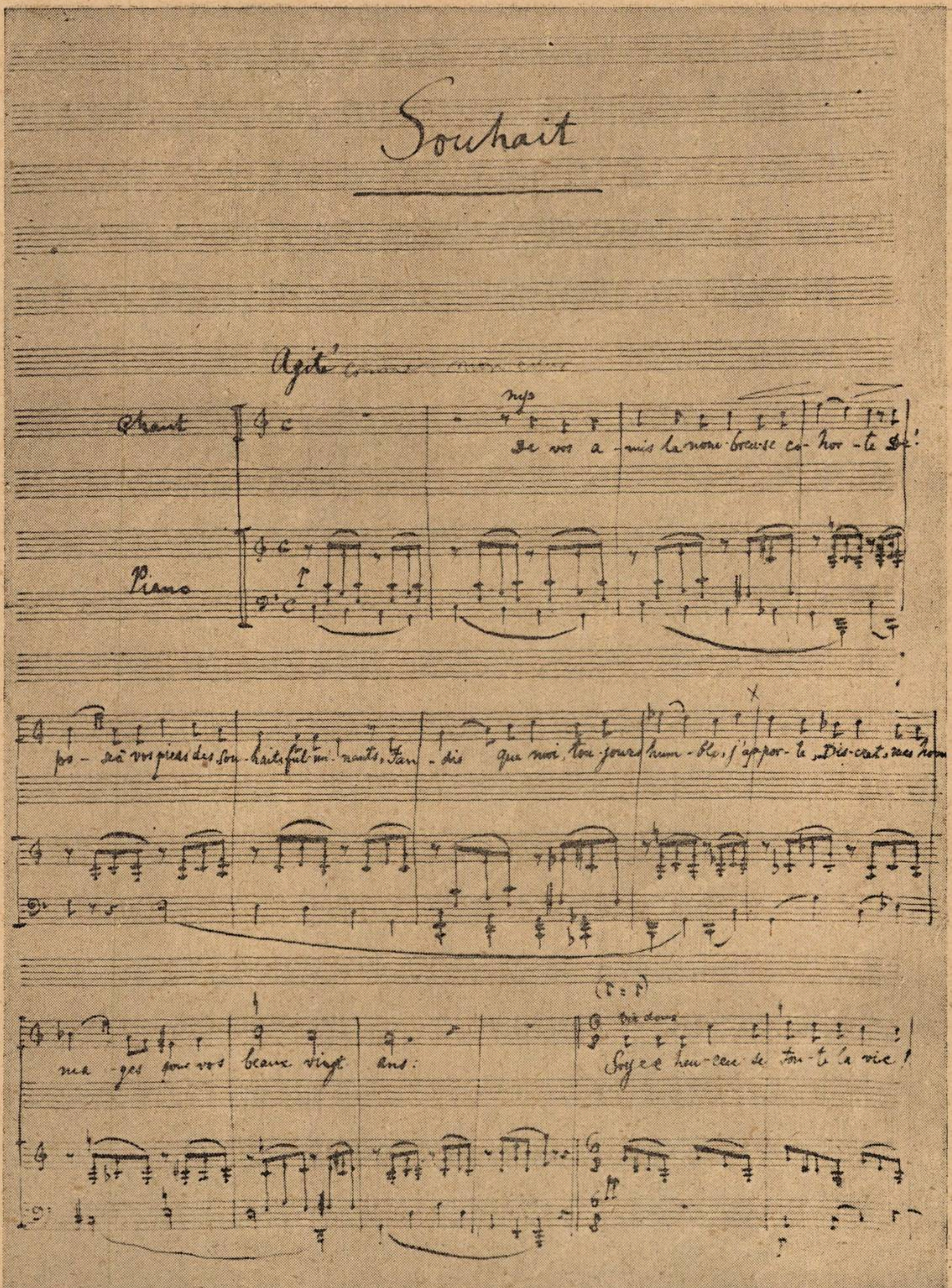

Tempo I° (Allegretto con moto) rit — — Meno mosso
rit
pp
I° Tempo (allegretto con moto)
mf
mp

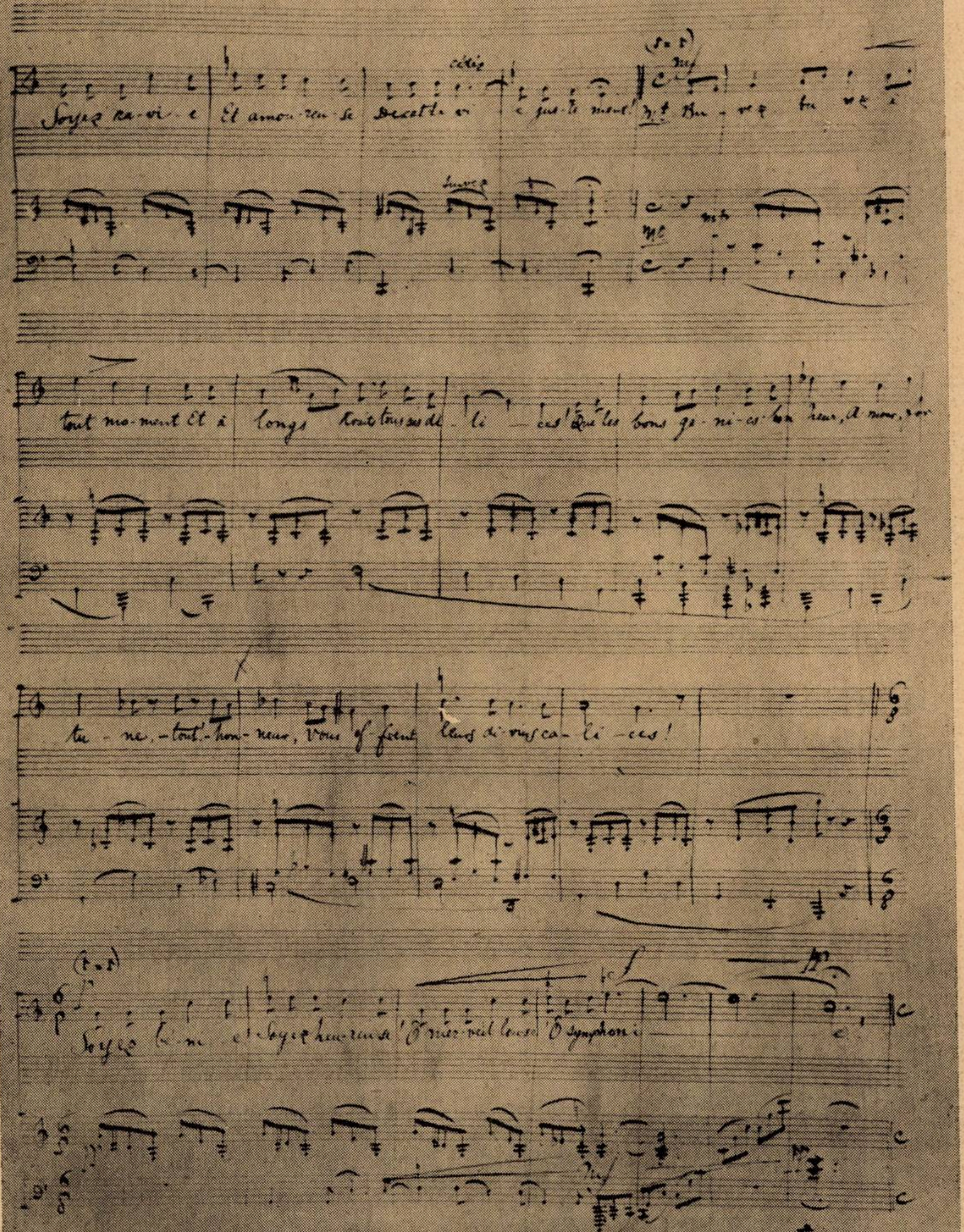

354
IMPROMPTU
rit. molto
Lento
leggiero
Ped
8va
Adagio
ppp
Ped
George Enescu
Cracalia – Dorohoï
le 13/26 Avril,

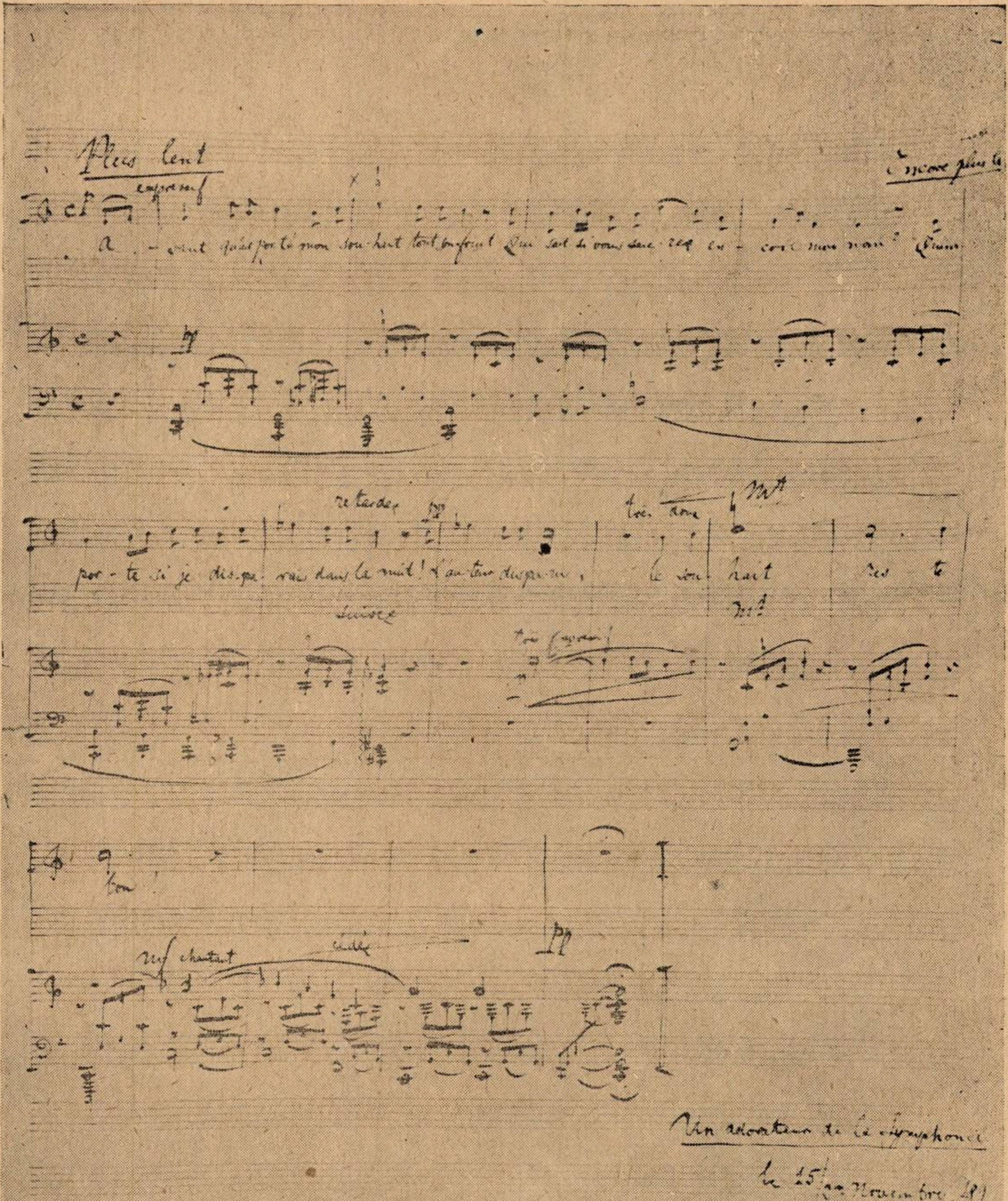


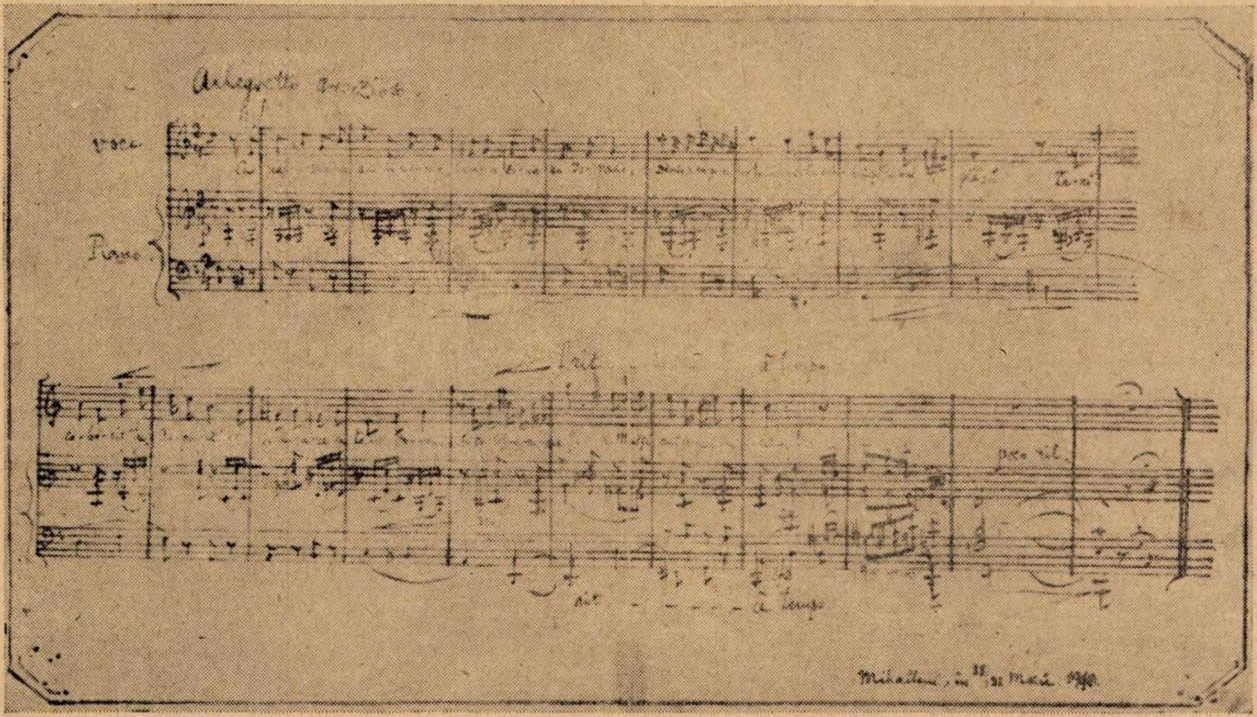
Souhait

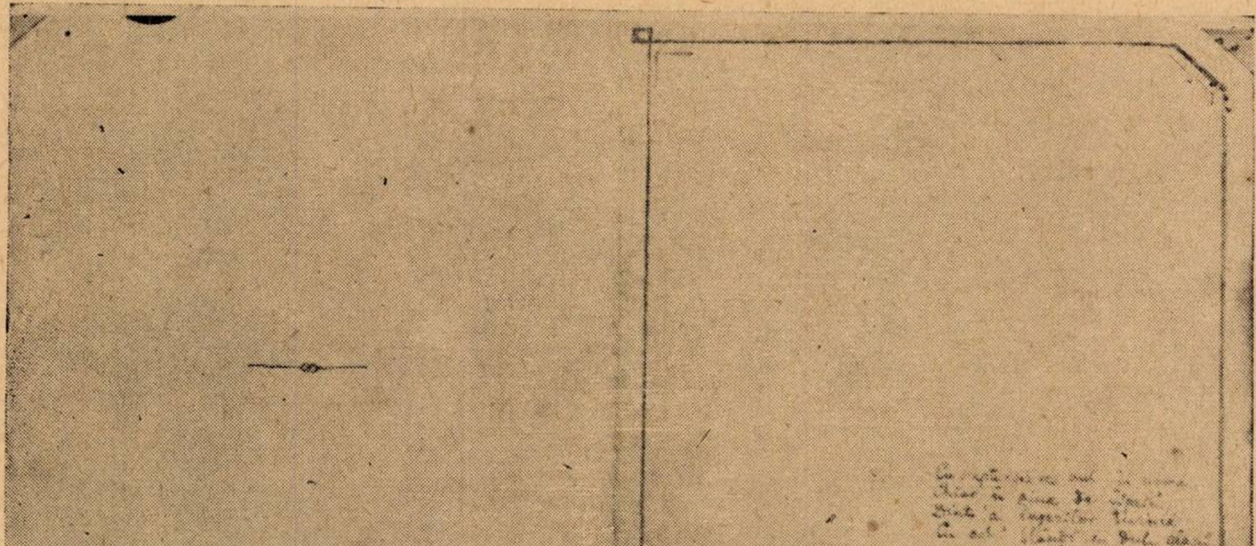
De vos amis la nombreuse cohorte
Dépose à vos pieds des souhaits fulminants.
Tandis que moi, toujours humble, j'apporte,
Discret, mes hommages pour vos vingt ans:
Soyez heureuse
Belle la vie!
Soyez ravie
Et amoureuse
De cette vie justement!
Buvez, buvez à tout moment
Et à longs traits tous ses délices!
Que les bons génies: bonheur,
Amour, fortune, tout! – honneur,
Vous offrent leurs divins calices!
Soyez bénie!
Soyez heureuse!
Ô merveilleuse
Ô symphonie!
Avant qu'ait porté mon souhait tout son fruit
Qui sait si vous saurez encore mon nom!
Qu'importe si je disparais dans la nuit!
L'auteur disparu, le souhait reste bon!


Souhait
Agité comme mon cœur
Chant
Piano
mf
De vos amis la nombreuse cohorte Dé-
posa à vos pieds des souhaits fulminants, Tandis que moi, toujours humble, j'apporte Discrets mes hom-
mages pour vos beaux vingt ans.
très doux
Soyez heureuse de toute la vie!


Soyez ra-vi-e Et amou-reu-se De cette... justement Et heu-reu-se
tout mo-ment Et à longs traits bois des dé-li-ces! Que les bons gé-ni-es bon-heur, a-mour, for-
tu-ne, tout hon-neur, Vous offrent leurs di-vins ca-li-ces!
Soyez lointaine et soyez heureuse Ô mer-veil-leuse Ô symphoni-e
cédez
lâchez
mf
(5 + 5)
(t + 5)
f
pp
Ped.


Plus lent
expressif
Encore plus lent
A - vant qu'ait porté mon sou-hait tout enfant Qui sait si vous aurez en - core mon nom? L'em-
por - te si je dis-pa-rais dans la nuit! L'au-tan disper-sé, le sou-hait des - té
ton
retardez
suivez
très doux
très expressif
mf
pp
mf chantant
cédez
Un admirateur de la Symphonie
le 15 de Novembre, 18


Allegretto
Voce
Piano
rit.
a tempo
poco rit.
rit.
a tempo



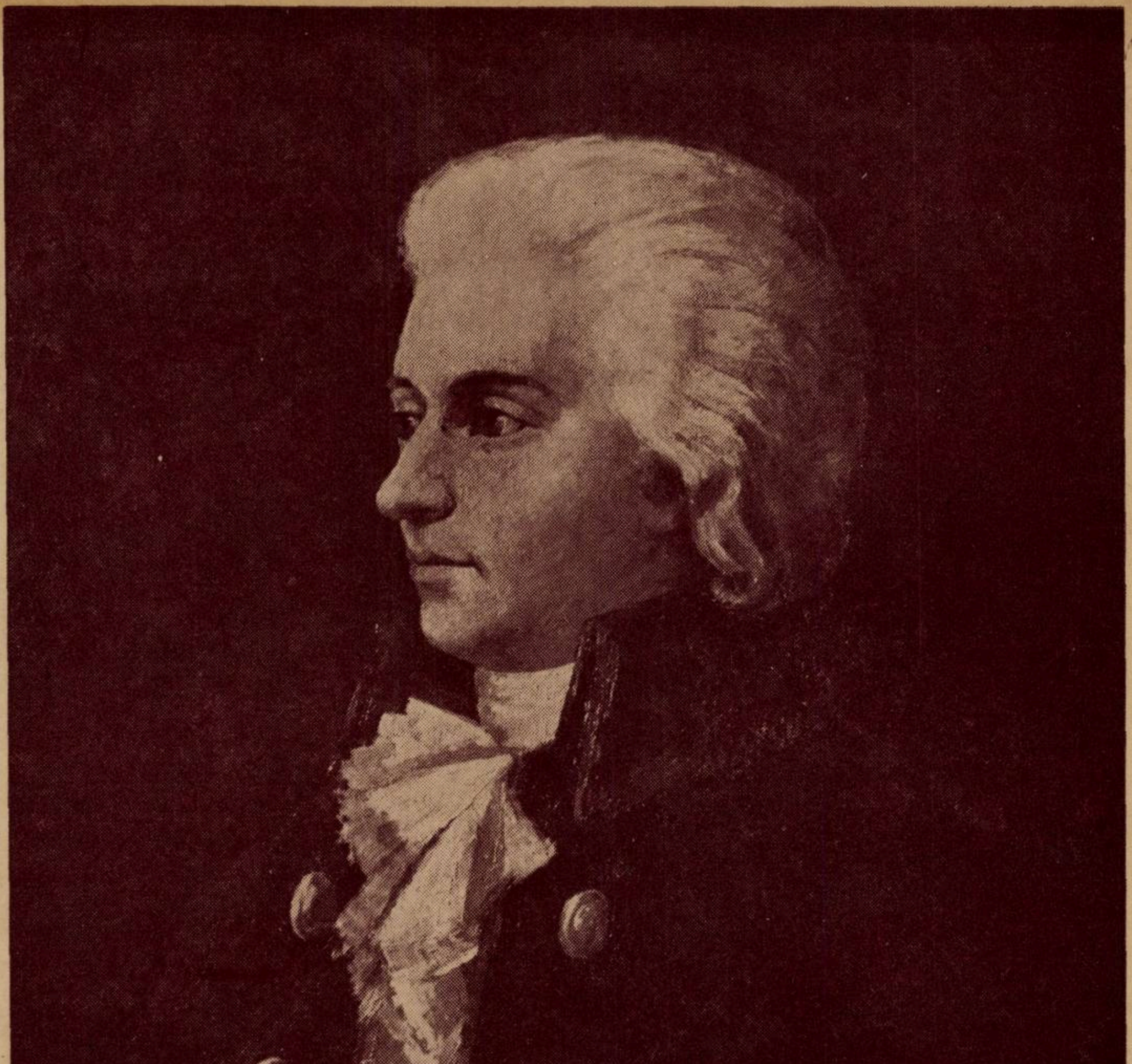
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Redacţia şi Administraţia :
Bucureşti, Calea Victoriei 141
Telefoane :
6.01.43 interior 37
6.01.47 interior 26
5.21.19

Întreprinderea Poligrafică nr. 2, str. Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti. — Cd. 1870

PREŢUL LEI 5.—



MUZICA

1756 BICENTENARUL NAŞTERII LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART 1956

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VI IUNIE Nr. 6/1956

33332

SUMARUL

ANUL MOZART

O sărbătoare a artei muzicale universale . . . . *V. Cristian* 3

Constituirea Comitetului „Pro Mozart“ . . . . * * * 9

Concepţia enesciană despre interpretarea muzicii lui Mozart . *J. V. Pandelescu* 10

Cadenţele de George Enescu la Concertul nr. 7 pentru vioară şi orchestră de Mozart . . . . *G. Avachian* 16

Vioara în muzica lui Mozart
Contribuţii la cunoaşterea concepţiei şi stilului violonistic precum şi a interpretării muzicii lui Mozart . . . . *M. Rădulescu* 19

Un manuscris Mozart în ţara noastră . . . . *M. Rădulescu* 37

MANIFESTĂRI ÎNCHINATE MUZICII LUI MOZART

Concertul simfonic al Filarmonicii de Stat „George Enescu“ . *J. V. P.* 40

Concertul festiv al Orchestrei simfonice cinematografice . . *J. V. P.* 40

Concertul Orchestrei de Cameră Radio . . . . *R. Gheciu* 41

Concerte vocal-simfonice . . . . *V. Cristian*, *D. Popovici*, *Al. Colfescu* 42

Piese instrumentale în interpretarea lui G. Halmoş . . . . . *Ada Brumaru* 44

Din ţară şi de peste hotare . . . . * * * 45

Concursul de cîntece Radio 1956 . . . . * * * 48

Portretul reprodus pe copertă este pictat de Spiru Chintilă

SUPLIMENTE

Nr. 5

CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA
OPEREI LUI GEORGE ENESCU

— Manuscrise în facsimil —

40 pag. lei 5

Nr. 6

PAGINI DIN CREAŢIA ROMÎNEASCĂ
DE OPERĂ

— în curs de tipărire —

ANUL MOZART

O sărbătoare a artei muzicale universale

de VASILE CRISTIAN

In ziua împlinirii a două veacuri de la naşterea lui Wolfgang Amadeus Mozart, întreaga omenire a inaugurat „Anul comemorativ Mozart“.

Prilej de reconsiderare a semnificaţiei etice şi estetice a vastei şi nemuritoarei creaţii a compozitorului, „Anul Mozart“ înfrăţeşte şi solidarizează toate popoarele lumii într-un comun sentiment de veneraţie pentru artistul de geniu, ca şi pentru omul ale cărui concepţii de viaţă au depăşit cu mult puterea de înţelegere a clasei stăpînitoare a timpului său.

Născut la 27 ianuarie 1756 la Salzburg, Mozart moare la Viena la 5 decembrie 1791, făurind în scurta sa existenţă — în mai puţin de 36 ani — una din cele mai mari comori artistice ale omenirii, din care popoarele lumii extrag de aproape două veacuri, rezerve de forţă şi încredere în viaţă, de optimism, de iubire a frumuseţii şi adevărului artistic.

De la naşterea sa, produsă la 6 ani după începutul celei de a doua jumătăţi a veacului „poleit“ al feudalismului agonizînd, şi pînă astăzi, Europa şi omenirea întreagă au străbătut un drum lung, întortochiat dar ascendent. S-au prăbuşit vechi şi putrede orînduiri sociale, altele care le-au luat locul au îmbătrînit la rîndul lor şi, ajungînd într-un stadiu nou al evoluţiei lor istorice, popoarele lumii aleg astăzi între orînduirea bazată pe exploatare şi viaţa nouă, socialistă, a unei societăţi fără clase antagonice.

De-a lungul dramaticei succesiuni de evenimente istorice urmate de transformări adînci ale structurii societăţii, cu toată înaintarea popoarelor lumii de la servitute la libertate, de la bezna feudală la lumina socialistă, în pofida schimbării gustului şi modelor artistice, creaţia lui Mozart şi-a păstrat întreaga ei vitalitate şi splendoare. Ea vorbeşte cu o convingătoare elocvenţă omului veacului al XX-lea despre idealurile de frumuseţe, fericire şi pace, ale unuia dintre cele mai luminate spirite ale veacului al XVIII-lea, veac ce se intitula cu mîndrie „secol al luminilor“, datorită acţiunii edificatoare a gînditorilor iluminişti, vestitorii şi făclierii revoluţiei burgheze din 1789.

Născută într-o perioadă istorică în care instituţiile feudalităţii trebuiau să-şi justifice existenţa în faţa tribunalului raţiunii — această călăuză a omului în procesul de eliberare din întunericul agnosticismului — creaţia mozartiană împărtăşeşte destinul triumfător al acelor fenomene de suprastructură de mare durată şi intensitate spirituală, care, apărînd în orînduiri sociale înapoiate, îşi păstrează puterea de acţiune şi influenţă asupra maselor omeneşti superior organizate din punct de vedere social-politic.

Pătrunsă de idei şi sentimente de un nobil umanism, constituind un ansamblu armonios de înalte valori artistice, creaţia lui Mozart însoţeşte astăzi ca şi în trecut, paşii omenirii către lumină, pace şi progres.

După două războaie mondiale între care se situează apariţia în lumea capitalistă a curentelor decadente de dezagregare a elementelor componente ale muzicii, după ce constructivismul şi bruitismul au făcut scurte şi îndoielnice cariere, după ce s-au enunţat principii estetice reacţionare şi anti-umaniste în sprijinul celor mai ciudate concepţii muzicale, ca de pildă „inima este un organ inutil în muzică“, iată cum, sub ochii noştri, moştenirea artistică a lui Mozart îşi rosteşte din nou mesajul ei profund omenesc, proclamă într-o splendidă formă echilibrul dintre simţire şi inteligenţa ordonatoare, dintre viaţă şi artistica ei transpunere pe plan muzical.

„Deoarece pasiunile, fie ele violente sau nu, nu trebuiesc niciodată să fie exprimate pînă la dezgust, muzica, chiar atunci cînd redă situaţiile cele mai teribile, nu trebuie niciodată să ofenseze urechea, ci chiar şi atunci să o farmece, rămînînd mereu Muzică“ — afirma Mozart într-o scrisoare din 25 septembrie 1781.

Această concepţie estetică după care redarea stărilor întunecate, negative, ale realităţii, (situaţiile cele mai teribile) trebuie să se desfăşoare în limitele artei, prin mijlocirea imaginii artistice, spre a nu strica echilibrul şi proporţiile operei de artă, aparţine lui Mozart în egală măsură ca şi celorlalţi clasici ai muzicii. Ea triumfă mereu în istoria artei, şi amploarea mondială a sărbătoririi „Anului Mozart“ este o dovadă strălucitoare în această privinţă.

* * *

Datorită restrînsei circulaţii a marilor studii şi monografii mozartiene care scot în evidenţă măreţia gînditorului, multă vreme creaţia lui Mozart a fost considerată o emanaţie pe plan muzical a stilului uşor şi elegant al Roccocoului, iar făurirea ei drept manifestarea „miraculoasei“ uşurinţe cu care marele compozitor stăpînea în virtuoz cîteva instrumente, arta improvizaţiei şi ştiinţa creaţiei.

Însăşi această ştiinţă ne-a fost prezentată ca o „pre-ştiinţă“ ca o cunoaştere infuză, legată de esenţa fenomenului mozartian.

Geniul lui Mozart constituie incontestabil o apariție aproape unică în istoria muzicii, iar în privința fecundității creatoare raportată la scurtimea vieții sale, un fenomen rar întîlnit în istoria generală a artelor, similar poate aceluia întruchipat de Rafael. Dar puterea sa creatoare ieșită cu totul din comun nu este de loc rodul unei miraculoase facilități, ci rezultanta unor factori obiectivi care din totdeauna determină marile înfăptuiri în domeniul artei și culturii.

Ciclul scurt al existenței marelui compozitor s-a desfășurat într-o perioadă în care burghezia germană, lipsită de curajul inițiativelor revoluționare în domeniul social-politic, își afirma puternic tendința de a-și consolida prin artă și cultură, pozițiile dobîndite în viața economică. „Într-un secol jalnic din punct de vedere politic și social" — după expresia lui Engels — Mozart se naște în familia unui intelectual burghez care credea ferm în forța eliberatoare a rațiunii, a culturii și a artei.

În ambianța generală de avînt cultural al clasei căreia îi aparținea, Mozart primește de la tatăl său o educație profesională temeinică pe care și-o va desăvîrși de-a lungul vieții printr-o neobișnuită putere de muncă.

Prin asimilarea continuă a culturii muzicale a trecutului și contemporaneității, prin neîncetatul său efort creator, Mozart a fost cu adevărat un mare contemporan al enciclopediștilor, al iluminiștilor francezi și germani, reprezentînd în planul gîndirii și creației muzicale un efort asemănător de sinteză și anticipare cu acela realizat de Goethe și Schiller în literatura germană și universală; întocmai enciclopediștilor, el a scrutat întreaga vastitate a culturii muzicale seculare a Europei, selectînd cu simț critic și incomparabil bun gust valorile științei și artei muzicale din care a făcut temeiurile artei sale.

Sfera cunoștințelor generale și profesionale ale lui Mozart este largă, cuprinzătoare ca orizont, vrednică de un artist al Renașterii. În această privință, factorul educativ-pedagogic reprezentat prin acțiunea continuă și atentă a propriului său părinte, Leopold Mozart, ca și observația directă asupra vieții artistice contemporane a Italiei, Franței, Angliei, țărilor de jos, Germaniei și Austriei au îndeplinit un rol de prim ordin.

În celebra sa Metodă de vioară, „Versuch einer gründlichen Violinschule" (Incercare asupra unei temeinice metode violonistice), tatăl lui Mozart insistă asupra culturii generale a muzicianului, care nu trebuie să se deosebească de cultura unui „bun umanist". Muzicianul trebuie să aibă știința filologului și aceea a retorului. Educația artistică are drept scop cultivarea a trei calități: răbdarea, puterea de reflecție și spiritul analitic. Cîtă asemănare între principiile educative ale tatălui lui Goethe și acelea pe care le expune în metoda sa Leopold Mozart!

Pentru a deveni unul dintre cei mai mari maeștri ai clasicismului muzical, Mozart a început prin a fi un excelent discipol al veacului său de mari și edificatoare sinteze. Geniul elevului călăuzit de un excelent pedagog a precedat și alimentat puterea crescîndă creatoare a maestrului. Pentru a înțelege în adevăratele ei proporții opera mozartiană, trebuie deci să o situăm în cadrul general al ambianței social-politice a Germaniei și a Europei secolului XVIII. Trebuie s-o legăm de acțiunea marilor scriitori și gînditori germani contemporani (Schiller, Goethe, Kant și Fichte) din ale căror „opere remarcabile — afirmă Engels — emană un spirit de provocare și de răzvrătire, împotriva întregii societăți germane așa cum era ea atunci..." (Engels: „The State of Germany" — (Starea Germaniei) cf. K. Marx și F. Engels „Despre artă și literatură" Ed. pentru Literatură Politică, pag. 271, 1953).

Pătrunzînd, cu o iscoditoare forță intelectuală, tot ceea ce aduceau nou în arta veacului al XVIII-lea compozitorii francezi, ai Italiei, Germaniei de nord și Austriei, Mozart ca un adevărat contemporan al iluminiștilor, asimilează știința și cultura muzicală a trecutului, contopește tradiția cu actualitatea, sintetizează cu spirit critic și finețe a gustului întreaga experiență a trecutului și elaborează apoi cu geniul său înnoitor formele de aci înainte clasice ale simfoniei, dramei muzicale și muzicii de cameră, îmbrățișînd în activitatea sa creatoare, universalitatea genurilor, de la cele mai simple (liedul) pînă la cele mai complexe (drama și simfonia).

El depășește într-o asemenea măsură modelele contemporane, încît cele mai bune și artistice trăsături ale creației muzicale care i-a înrîurit gîndirea — de la sonatele lui Stamitz, Ph. Em. Bach și Schubert pînă la simfoniile școlii din Mannheim, ale vechii școli vieneze, de la operele maeștrilor vechi ai Italiei pînă la Piccini, Salieri, Paisiello și Gazzaniga, și pînă la promotorii premergători ai genului „Singspiel" — apar în opera sa potențate și duse la culmi de o neîntrecută perfecțiune.

Acest fapt al depășirii modelului, constituind idealul artistului în Renaștere, se datorează desigur geniului creator mozartian, științei sale muzicale incomparabile, dar într-o egală măsură forței cu care el simțea că „în străfunduri se produce o fierbere", după expresia lui Marx, că poporul german dorea să-și cînte aspirațiile și idealurile nu în limba italiană ci în propria sa limbă; astfel Mozart legîndu-și simțirea de corpul poporului german, care înainte de a-și făuri unitatea politică își crea unitatea spiritual-culturală, realizează într-un secol de hegemonie europeană a muzicii italiene, o muzică instrumentală, vocală și dramatică profund germană. Prin el, fluviul impunător al muzicii dramatice și simfonice își strămută albia din Italia în Germania și Austria. Prin el, muzica nord-germană a lui Bach și Haendel, creația impunătoare a lui Haydn și a vechii școli vieneze își află un continuator strălucit, care anunță și pregătește ivirea lui Beethoven, adică a acelei arte muzicale al cărui erou central este omul cu bucuriile și suferințele lui, omul conceput sub dublul aspect de entitate subiectiv-individuală și obiectiv-socială.

★

Care sînt factorii care asigură veșnica tinerețe a creației mozartiene?

Elementul primordial al creației mozartiene, care reține atenția profesionistului dar și a profanului, a masei largi de auditori, este desigur melodia sa. În amintita Metodă de vioară a primului său profesor, Leopold Mozart, sînt expuse pe larg concepțiile estetice și pedagogice. Printre altele găsim în această carte, următoarea recomandare adresată interpreților:

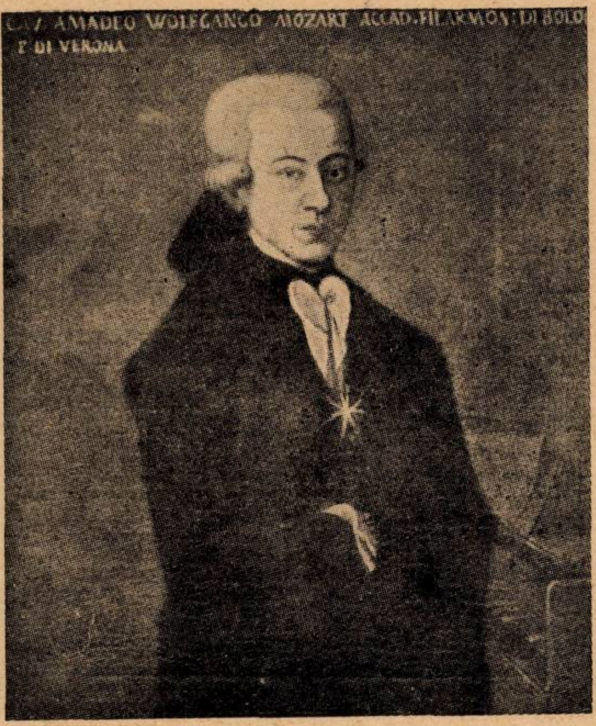
„Aveți grija de a căuta în primul rînd sentimentul care a inspirat pe autorul bucății, urmînd ca ritmul să-l deduceți prin propriul vostru joc! Acest ritm constituie caracterul intim al bucății, singurul care vă poate ajuta să-l ghiciți. Știu prea bine că în fruntea bucăților există indicații de mișcare, ca Allegro Adagio etc.... dar toate aceste mișcări au gradele lor pe care nici o formulă n-ar putea-o indica. Vouă vă revine sarcina de a descoperi sentimentele autorului și apoi de a vă pătrunde voi înșivă de aceste sentimente. Și aceasta, cu condiția ca *creatorul să fie în ceea ce-l privește, un om de bun simț, capabil să aleagă pentru fiecare simțire melodiile corespunzătoare*".

Concepția despre melodia lui Mozart este organic legată de principiul *„corespondenței dintre sentiment și melodie"*, exprimată în citatul de mai sus de tatăl său. Melodia era pentru Mozart sfera cuprinzătoare în care se contopeau toate elementele compoziției muzicale de la ideea propriu-zisă cu specificul ei ritmic, pînă la expresia ei psihologic-tonală și pînă la timbrarea ei concret-instrumentală sau vocală.

Acest concept profund realist, după care melodia însoțește cu necesitate exprimarea artistică a ideii sau sentimentului, indică în Mozart pe unul dintre marii gînditori ai conceptului melodic, pe un adept al concepției după care muzica este un limbaj emoțional, legat nemijlocit de viața lăuntrică a omului.

Tîrziu, în anii maturității, Mozart subliniază rolul melodiei ca factor esențial al muzicii. Unui prieten al său, cîntărețului irlandez Michael O'Kelly (1774—1826), interpret de seamă al rolului contelui Almaviva, care avea și darul invenției melodice, compunînd mici piese vocale, Mozart îi spune atunci cînd acesta îi cere sfaturi:

„Melodia este esența muzicii; eu compar un bun melodist cu un admirabil cal de curse, iar pe un contrapunctist cu un cal de tracțiune; de aceea lasă-mă în pace și amintește-ți proverbul italian: Chi sa piu, meno sa — cu cît știi mai mult, cu atît știi mai puțin" („Reminiscences of Michael Kelly of the Kings Theatre and theatre royal Drury Lane"). (Amintiri ale lui Michael Kelly de la Teatrul Regelui și de la teatrul regal Drury Lane).

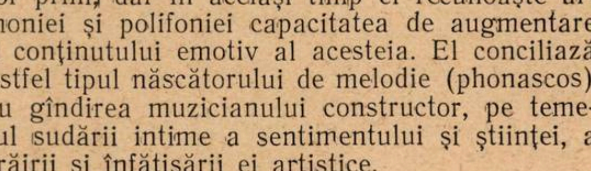

C.V. AMADEO WOLFGANGO MOZART ACCAD. FILARMON: DI BOLO
E DI VERONA

Portretul lui Mozart, pictat la Salzburg în 1776, aflat în muzeul din Bologna și cunoscut sub numele de „portretul bolognez".

În tratatul său intitulat „Dodecacordon" (1547), învățatul Glareanus (1488—1563) își pune întrebarea dacă muzicianul creator trebuie să fie un „phonascos" adică un născător de sunete frumoase sau de melodii, sau un constructor, „simphoneta".

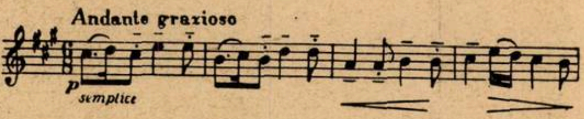
După veacuri de evoluție a științei și artei muzicale, într-o continuă alternare a predominanței elementului expresiv melodic asupra construcției și invers, a construcției asupra elementului primordial, melodia, Mozart reașează prin creația sa melodia la locul ei de factor prim, dar în același timp el recunoaște armoniei și polifoniei capacitatea de augmentare a conținutului emotiv al acesteia. El conciliază astfel tipul născătorului de melodie (phonascos) cu gîndirea muzicianului constructor, pe temeiul sudării intime a sentimentului și științei, a trăirii și înfățișării ei artistice.

De la cea dintîi melodie rămasă de la copilul minune, de la acel Menuet în fa major, scris în 1762 pentru clavecin



și pînă la uimitoarele și complexele idei melodice presărate cu generozitate în cele 41 de cvartete și îndeosebi în cele 6 dedicate lui Haydn, în ultimele trei simfonii, în concertele și operele dramatice ale ultimilor ani, Mozart străbate calea lungă a cunoașterii vieții și artei și ajunge astfel la atît de rar întîlnita capacitate de a putea exprima printr-un şir de sunete, cele mai adînci, variate şi subtile nuanţe ale sentimentului şi gîndului, o lume aproape necuprinsă, shakespeariană, de întruchipări, de întrebări şi răspunsuri privind viaţa omului şi a societăţii timpului său.

Melodia mozartiană păstrează în operele sale de seamă o culoare specific naţională, germană, în pofida afirmaţiei unor comentatori care îi descoperă sorgintea în stilul cantabil italian. Am putea spune chiar că pornind de la stilul melodic italian, Mozart înaintează pe măsura maturizării sale către o melodie din ce în ce mai expresivă, mai lipsită de ornamentică dar mai plină de conţinut, ajungînd chiar pînă la izvoarele cîntului popular german, la acea simplă şi înfiorată cantilenă, al cărei chip desăvîrşit este întruchipat în nemuritorul Andante grazioso din Sonata pariziană pentru clavecin în la major (K. V. 331), în care cercetătorul ceh H. Rietsch identifica structura unui cîntec popular din Germania de sud intitulat „Eine rechte Lebensart“ (O viaţă dreaptă).



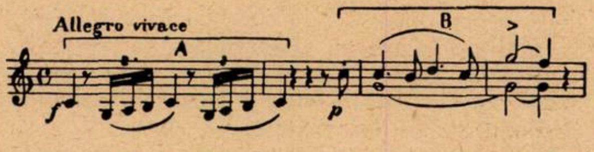
Populară sau mozartiană în sensul invenţiei, această cantilenă devine într-o asemenea măsură caracteristică pentru stilul melodic mozartian, încît un mare compozitor al celei de a doua jumătăţi a veacului trecut, Max Reger, construieşte pe temeiul ei celebrele Variaţiuni simfonice atît de îndepărtate de variaţiunile originale cu care Mozart a înveşmîntat-o în cadrul modest al Sonatei sale pentru clavecin.

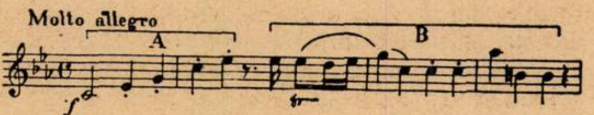
★

Neîntrecut melodist, cu un uimitor şi mereu proaspăt debit de idei risipite cu o excesivă generozitate în cele aproape 700 lucrări ale sale, Mozart rămîne totuşi în istoria muzicii maestrul închegărilor definitive ale celor mai importante forme muzicale.

Dacă marii săi contemporani, Haydn şi Beethoven, se înclină în faţa clarităţii elegante a formei, a expresivităţii stilului său polifonic, ctitorii şcolilor naţionale, de la Chopin şi Glinka pînă la modernii Bartók şi Maurice Ravel, îi recunosc grandoarea constructivă iar Wagner, Brahms, Ceaikovski, Reger îl socotesc unul dintre cei mai mari maeştri ai formelor.

Cel mai simplu element al construcţiei muzicale, melodia, devine la Mozart o entitate muzicală complexă, contopind în substanţa ei sentimente variate şi contradictorii. Intr-adevăr, tema mozartiană, îndeosebi în ultimele lucrări simfonice şi de cameră, ne apare ca o formă construită, alcătuită din elemente contradictorii, care prin însăşi opoziţia lor exprimă într-un mod înalt artistic complexitatea unor sentimente sau idei. Edificatoare în această privinţă sînt temele primelor mişcări din Simfonia în do major „Jupiter“ şi din Sonata pentru pian în do minor (K. V. 457).





Ceea ce rămîne un izvor permanent de învăţătură şi studiu este faptul că Mozart izbuteşte să concilieze bogăţia pînă la exces a ideilor melodice cu arhitectonica. Abundenţa ideilor se încadrează prin gîndirea sa în contururi formale precise, elegante, adaptate vieţii lor lăuntrice. In cadrul tuturor genurilor ilustrate de Mozart, forma, structura, este supusă unui proces continuu de transformare, de înnoire, sub acţiunea interioară a conţinutului care-şi caută expresia corespunzătoare. Forma mozartiană este la antipodul schemei.

S-a spus, cum arătăm mai sus, că Mozart ar fi un melodist italienizant. Rememorarea cîtorva din expresivele sale cantilene, atît de apropiate de izvoarele simţirii şi cîntecului popular german, înlătură pe deplin o asemenea caracterizare.

In creaţia sa există desigur o certă înrîurire a stilului melodic italian, dar această influenţă este asimilată din perspectiva unui artist german, legat prin mii de fire de sensibilitatea poporului său.

Evoluţia stilului său de operă, simfonic şi de cameră constituie o problemă vastă a esteticii muzicale la care generaţii de cercetători şi-au adus contribuţia. Mozart a fost înrîurit de numeroşi maeştri ai trecutului şi contemporaneităţii pe care i-a studiat temeinic. Printr-un efort excepţional, despre care mărturisesc scrisorile sale, el ajunge să stăpînească după propriile sale cuvinte „toate stilurile“.

Din aceste stiluri variate el creează în mod constant şi stăruitor în acel stil care-l va apropia cel mai mult de simţirea poporului său, căci strădania sa cea mai mare a fost aceea de a da o înaltă valoare estetică operei populare germane, aşa-numitului Singspiel.

Este demn de relevat faptul că deşi scrisă în limba italiană, geniala sa „Dramma giocoso“ — „Don Giovanni“ — atunci cînd este reprezentată pentru prima oară la Viena la 7 mai 1788, sub titlul italian şi german, ea poartă indicaţia că ar fi „ein Singspiel in zwei Aufzügen“ (un Singspiel în două acte).

Prin stilul său simfonic şi de cameră, Mozart pregăteşte, cum s-a arătat în mari monografii, calea lui Beethoven şi determină astfel însemnătatea istorică a şcolii germane în privinţa celor mai magistrale concepţii şi întruchipări ale simfonismului, conceput ca formă înaltă de exprimare muzicală a gîndirii asupra vieţii.

★

Viaţa lui Mozart abundă, ca şi opera sa, în contraste de lumină şi de întuneric, în alternarea feeriei cu drama, a tonusului elegiac cu dispoziţia serioasă, sumbru gînditoare. El singur şi-o definea în ultimii ani ca o veşnică oscilaţie între „spaimă şi nădejde" (zwischen Angst und Hoffnung).

După o copilărie feerică, urmează adolescenţa şi tinereţea petrecute în condiţia de „lacheu muzical" — cum afirmă Hermann Abert — al unui prinţ german şi apoi o scurtă maturitate străbătută de drame întunecate, de lupta continuă cu sărăcia, căreia îi pune capăt moartea timpurie în condiţiile patetice cunoscute.

Cunoscîndu-i opera ni se pare uimitor faptul că ea a putut fi creată în toată splendida ei bogăţie în mijlocul unei orînduiri sociale în care arta şi artistul trebuiau să servească menţinerii putredei piramide feudale.

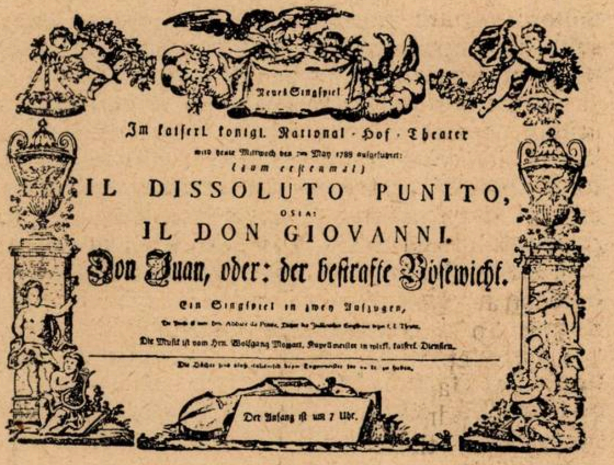
Mozart înfăptuieşte însă această operă grandioasă, prin voinţa sa unică de a crea, prin adaptarea la această voinţă a genialei stăpîniri a artei componistice în toate aspectele ei stilistice. El este însufleţit de convingerea că creaţia sa constituie un mijloc de educare a semenilor săi, a omului simplu, nobil prin inimă şi nu prin titlu, o şcoală pentru cultivarea „sufletului frumos" (schöne Seele), despre care Goethe vorbeşte ca despre ţelul suprem al educaţiei şi căruia i se adresau prin scrierile lor enciclopediştii.

Ignorînd ca un contemporan al iluminiştilor, falsa ierarhie feudală, socotind că „inima înnobilează pe om" şi nu condiţia sa privilegiată de apartenent al unei caste, Mozart se adresează prin întreaga sa creaţie inimii omeneşti în care sădeşte dispreţul ironic pentru privilegiile aristocraţiei (Nunta lui Figaro), preţuirea prieteniei şi iubirii curate („Răpirea din Serai" şi „Flautul fermecat"), biciuirea viciului ca rău social (Don Giovanni). El repune astfel în dreptul la preţuire, virtuţile cardinale ale oamenilor simpli, detronate de o clasă viciată, sortită pieirii.

„Mozart este piatra de încercare a inimii; prin el putem evita orice maladie a gustului, a spiritului, a sentimentului. Aici vorbeşte în limba zeiască a muzicii o inimă de om, simplă, nobilă, sănătoasă şi infinit de curată" — scrie marele său interpret, pianistul Edwin Fischer în „Musikalische Betrachtungen" („Consideraţiuni muzicale").

★

Ideile lui Mozart asupra clasei stăpînitoare a timpului său, răspîndite în corespondenţa sa, se caracterizează prin asprimea curajoasă a unor termeni ca „tîlhari", „derbedei" cu care califică aristocraţia germană şi franceză. Aceste idei capătă, la o atentă cercetare a dramaturgiei sale, o plastică întruchipare artistică în


Neues Singſpiel

Im kaiſerl. königl. National-Hof-Theater

(zum erſtenmal)

IL DISSOLUTO PUNITO,

OSIA:

IL DON GIOVANNI.

Don Juan, oder: der beſtrafte Böſewicht.

Ein Singſpiel in zwey Aufzügen,

Die Muſik iſt vom Hrn. Wolfgang Mozart, Kapellmeiſter in wirkl. kaiſerl. Dienſten.

Der Anfang iſt um 7 Uhr.

Afişul premierei operei „Don Juan"

marile creaţii ale epocii de maturitate, căci „Nunta lui Figaro" ca şi „Don Giovanni" sînt în egală măsură drame psihologice ca şi proiectări îndrăzneţe pe scena teatrului muzical a unor concepţii de viaţă cu totul opuse servilei acceptări a stărilor social-politice ale vremii sale.

Înainte de izbucnirea Revoluţiei burgheze din Franţa (1789) Mozart împărtăşea un scepticism total în privinţa valorii absolute a privilegiilor de castă. Ca orice exponent demn al ideilor înaintate ale timpului său, el credea în adevăratele privilegii ale muncii şi creaţiei. Şi astfel, socotind darul creaţiei şi pasiunea muncii superioare ierarhiei feudale, el a devenit cel dintîi compozitor profesionist, liber de orice servitute, al erei moderne.

În 1781, după ieşirea din serviciul prinţului Arhiepiscop de Salzburg, Mozart îşi asumă riscul unei existenţe independenţe, risc mare pentru acele vremuri, pentru temperamentul său mîndru, pentru firea sa demnă, de o demnitate „republicană", cum observă Romain Rolland.

Artistul superior care vibrează la adevărurile îndrăzneţe ale dramaturgului pamfletar Beaumarchais, se situează pe poziţia burgheziei stăpîne pe meşteşuguri şi pe o bună parte a activităţilor productive, conştientă de forţa şi superioritatea ei faţă de existenţa parazitară a feudalităţii.

Perioada următoare eliberării sale din servitutea stării de muzicant de curte, de „lacheu muzical" al unui prinţ german provincial, coincide cu înflorirea supremă a geniului său creator, manifestată în şirul capodoperelor dramaturgiei germane şi universale, în epocalele cvartete dedicate lui Haydn şi regelui Prusiei, în ultimele concerte de pian şi în ciclul simfoniilor finale.

Într-adevăr, după catalogul Köchel, Mozart a compus între 12 şi 25 de ani un număr de 35 de simfonii şi totuşi, dacă la acest număr impresionant nu s-ar fi adăugat ultimele şase lucrări de acest gen, şi îndeosebi ultimele trei simfonii, n-am fi putut avea imaginea adevărată a gîndirii sale simfonice. Aceste simfonii statornicesc, cu excepţia celei în re major „Praga“, structura cvadripartită a simfoniei, definesc cu limpezime forma de sonată în prima şi ultima lor parte, încheagă şi sintetizează o uriaşă experienţă în privinţa îmbinării partidelor şi timbrelor instrumentale, condensează întreaga ştiinţă armonică şi contrapunctică a trecutului şi actualităţii şi cristalizează în privinţa conţinutului de idei şi sentimente, prototipul magistral al simfoniei concepută pentru prima oară ca o generalizare filozofică a observaţiilor asupra vieţii, inaugurează împreună cu simfonia haydniană dar mai presus decît aceasta, tipul de „dramă instrumentală fără cuvinte“, pe care Beethoven o duce în creaţia sa simfonică la apogeu.

În privinţa cvartetelor mozartiene, îndeosebi cele dedicate lui Haydn (K. V. 387, 421, 428, 458, 464 şi 465), ele însumează un efort nemaiîntîlnit în viaţa fecundului compozitor, trei ani de muncă (1782—1785). În istoria muzicii, aceste cvartete reprezintă un moment de răscruce fără de care întreaga evoluţie ulterioară a acestei complexe forme a muzicii de cameră n-ar fi putut fi concepută.

Cvartetele haydniene contopesc în structura lor trăsăturile cele mai perfecte ale îmbinării gîndirii armonice şi contrapunctice, ale celei mai nobile invenţii melodice cu cea mai mare libertate şi independenţă în conducerea vocilor.

Travaliul tematic de o suplă expresivitate, coloritul instrumental de o neîntrecută poezie şi puritate, articulaţia originală a temelor, accentele ritmice capricioase, nebănuite, luminozitatea atmosferei celui în sol major, tristeţea visătoare prevestind romantismul schubertian a celui în re minor (K. V. 421), Andantele cu variaţii şi finalul de o mare seriozitate de gîndire ale celui în la major (K. V. 464) (copiat de Beethoven în caietele sale de studii), îndrăzneala îndelung comentată a Cvartetului în do, denumit al „disonanţelor“, toate acestea situează cele 6 cvartete mozartiene dedicate lui Haydn printre piscurile neîntrecute ale muzicii de cameră.

★

În lucrări de culme ca Cvintetul în la major cu clarinet şi coarde, în admirabilul Cvintet în mi bemol pentru suflători şi pian, în cvintetele de coarde (îndeosebi în dramaticul sol minor), Mozart atinge perfecţiunea echilibrului între conţinut şi formă, desăvîrşirea expresiei şi coloritului instrumental, momentul de culme în asocierea timbrelor omogene şi heterogene şi devine un izvor de învăţături chiar pentru marele său contemporan Haydn.

Dramaturgul, simfonistul, creatorul sonatelor, trio-urilor, marilor lucrări de cameră, cvartete şi cvintete, atinge în ultimii ani acea profunzime a gîndirii muzicale ce anticipează şi enunţă multe din viitoarele căi de dezvoltare ale muzicii. Acelaşi mesaj înnoitor îl poartă în sine uvertura şi concertul mozartian solistic sau de tip concerto grosso, căci Mozart, maestrul neîntrecut al formei, reactualizează şi reconstruieşte vechile forme concertante ale italienilor, făurind concertul şi simfonia cu instrumente concertante — după cum, prin fermecătoarele sale divertismente şi casaţiuni, el anticipează prin structura lor simfonică şi desfăşurarea ciclului, suita şi simfonietta modernă.

★

Trecînd în revistă, în aceste sumare consideraţii, vasta creaţie mozartiană, trebuie să reţinem pilda aproape fără precedent a creatorului care îmbină cu o supremă măiestrie tradiţia cu spiritul inovator, cultura trecutului cu contemporaneitatea, care cunoaşte temeinic trecutul dar scrutează atent fenomenele vieţii şi artei actualităţii, care oferă viitorimii cu aceleaşi mîini darnice simplele şi naivele sale lieduri, proaspete ca florile de cîmp dar şi monumentalele simfonii, vibrantele şi cuceritoarele „Singspieluri“, pateticele opere de mici proporţii, alături de grandioasele construcţii dramatice ale ultimilor ani (Nunta lui Figaro şi Don Juan), Requiemul cu filozoficele lui întrebări şi răspunsuri asupra vieţii, dar şi luminosul imn al dragostei, bucuriei de viaţă şi purităţii sufleteşti care este „Flautul fermecat“.

Rădăcinile artei lui Mozart se întind pe o vastă suprafaţă a artei europene a secolului al XVIII-lea şi a veacurilor anterioare. Ele pătrund în solul multor şcoli şi stiluri dar şi în acele straturi adînci din care s-au înălţat ca nişte imenşi arbori creaţiile lui Haendel şi Bach.

Seva care dă viaţă artei lui Mozart şi care-i asigură tinereţea fără moarte, este iubirea şi respectul pentru om, pasiunea frumuseţii şi adevărului, concepţia că muzica este expresia armonioasă, reprezentarea artistică a vieţii. Toate acestea constituiesc laolaltă factorii care asigură viabilitatea creaţiei lui Mozart, situîndu-l printre marii clasici ai artei muzicale.

Constituirea Comitetului „Pro Mozart"

1756
1956
W. A. MOZART

Aspect de la ședința solemnă de constituire. Conferențiază prof. George Breazul

La inițiativa Consiliului Mondial al Păcii, anul 1956 — în care s-au împlinit două veacuri de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart — a fost numit „anul muzical Mozart".

In vederea coordonării și patronării festivităților închinate comemorării genialului compozitor a fost constituit în țara noastră Comitetul „Pro Mozart".

La ședința de constituire a acestui comitet, care a avut loc la Ministerul Culturii, a fost ales ca președinte al comitetului *George Georgescu,* artist al poporului din R.P.R. laureat al Premiului de Stat, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu".

Din comitet fac parte: *George Breazul,* profesor universitar, muzicolog, *Dagobert Buchholz,* artist emerit al R.P.R.; *Constantin Bugeanu,* director al Direcției Muzicii din Ministerul Culturii; *Anatol Chisadji,* directorul Operei Romîne de Stat din Cluj; *Paul Cornea,* conferențiar universitar, director general adjunct în Ministerul Culturii; *Panait Victor Cottescu,* artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat, directorul Teatrului de Operă și Balet; *Gabriela Deleanu,* prof. universitar, director al Orchestrei Cinematografice; *Dimitrie Dinicu,* artist emerit al R.P.R., laureat al premiului de Stat, director al conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București; *Ion Dumitrescu,* maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.; Acad. *Mihail Jora,* maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat; *Mîndru Katz,* artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de Stat; *Alfred Mendelsohn,* maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, secretar al Uniunii Compozitorilor; *Ioana Nicola,* artistă emerită a R.P.R., laureată a Premiului de Stat, solistă a Teatrului de Operă și Balet; *George Niculescu-Bassu,* artist al poporului din R.P.R., solist al Teatrului de Operă si Balet; *Radu Paladi,* compozitor; *Constantin Silvestri,* maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat; *Margareta Sallay,* artistă emerită a R.P.R., solistă a Operei Maghiare din Cluj; *Iuliu Topor,* director general adjunct al Direcției Generale Radio; *Zeno Vancea,* maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat, secretar al secției de muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., redactor șef al Revistei „Muzica"; Acad. *Tudor Vianu,* profesor universitar.

Concepția enesciană despre interpretarea muzicii lui Mozart

de J. V. PANDELESCU

Cu trecerea vremii, uriașa personalitate a lui George Enescu — socotit pe drept cuvînt unul dintre cei mai mari muzicieni ai timpurilor noastre — se conturează tot mai grandioasă. El a fost nu numai un genial creator și interpret dar și un mare animator al artei.

George Enescu a avut totdeauna o înaltă concepție despre sarcinile ce revin artistului, din clipa în care realizările acestuia, intrate în domeniul public, ajung să fie urmărite și prețuite, devenind un bun de care se poate bucura un număr cît mai mare de oameni.

Mai toți cei ce l-au cunoscut la noi, au evocat noblețea sufletească a marelui artist, popularizînd îndeosebi imaginea minunatului bard al poporului care, după lungile-i turnee prin străinătate, nu pregeta să înfrunte colbul ca și glodul tîrgușoarelor romînești, pentru a purta în mijlocul alor săi, flacăra înaltă a adevăratei arte, lumina și căldura neuitatelor sale interpretări.

Enescu de Margareta Lavrillier-Cosăceanu

Dar personalitatea lui George Enescu era prea complexă și aproape necunoscută, căci marele muzician, consimțea anevoie — cu modestia ce era solidară cu întreaga-i ființă — să vorbească cîte ceva despre înfăptuirile sale minunate.

Unul dintre aspectele cele mai importante ale dăruirii sale generoase pe tărîmul artei este și acela, mai puțin cunoscut, de îndrumător al tineretului, al tinerilor violoniști și virtuoși ai viorii, pe calea interpretării operei de artă.

George Enescu care fermeca o lume întreagă cu neasemuitul său arcuș, se consacra, la răstimpuri, unui adevărat apostolat — cu fervoarea și convingerea pe care o aducea în tot ceea ce făcea — împărtășind tineretului concepția sa despre chipul în care trebuie cîntat Bach ori Vivaldi, Mozart sau Beethoven.

Despre Mozart, George Enescu s-a exprimat cu toată admirația, nu fără o anumită remarcă asupra măsurii în care marele compozitor a „răsfățat“ pe violoniști. Iată ce scrie în această privință în memoriile sale: „Dacă îi cereți unui profan să vă citeze pe cel mai mare muzician al lumii, vă va răspunde infailibil: Mozart, Mozart e legendar. Departe de noi pretenția de a-i contesta acest privilegiu, cu toate că, personal, m-am deprins a-l socoti în raport cu Beethoven. Nu doară că eu compar pe acești doi oameni de geniu; văd bine, dimpotrivă, tot ce îi separă. Ceea ce este minunat la Mozart, ceea ce îl distinge cu totul de Beethoven, e că el nu face niciodată experiențe. Niciodată nu dibuie. El merge drept la țintă, el „găsește“ dintr-o dată. Se adaptează, fără constrîngere, formularului epocii sale și în special formei-sonată bazată în fond pe simple raporturi de tonalitate. Aș adăuga că, în afara concertelor sale, dintre care mai multe sînt minunate, Mozart nu a răsfățat în mod deosebit, de loc, pe violoniști. Nu îi fac nici un reproș, numai constat că între sonatele pentru vioară și pian și simfoniile sau operele sale există o lume. In fond Mozart este, înainte de orice, dramaturg, om de teatru: acolo e aproape fără rival“ 1)).

Și pentru că ne aflăm în „Anul Mozart“, ne îngăduim să prezentăm — în gîndul că tineretul violonistic va putea trage adînci și rodnice învățăminte — concepția enesciană privitoare la interpretarea ce trebuie dată lui Mozart, așa cum se degajă din cele expuse de maestru la cursul său de interpretare ținut la Ecole Normale din Paris.

In cunoscuta revistă pariziană, de remarcabilă valoare și prestigiu, „Le monde musical“

---

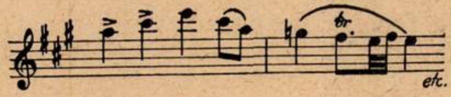
1) Bernard Gavoty: Amintirile lui George Enescu.

B.BLIOTECA CENTRALA
SIBIU

—a cărei contribuție la popularizarea muzicienilor romîni printre care și Dinu Lipatti este notorie — a apărut, încă din 1928, sub semnătura violonistului și muzicologului Dany Brunschwig, o serie de articole, asupra „Cursului de interpretare al lui George Enescu", ținut la Ecole Normale. Dany Brunschwig a redat acolo foarte sintetic și într-un stil eliptic dar cu multe exemple, notițele pe care le-a luat la cursurile maestrului. Referindu-se în scurtul preambul pe care îl face la comentariile muzicale ale lui Enescu, Dany Brunschwig arată că acestea, „nu sînt numai *explicații* tehnice, indicații de degetație, ci largi vederi de ansamblu, avînturi splendide, către un ideal de lumină, de filozofie, de mare frumusețe muzicală. Adesea ne era greu să îl urmărim pe acest drum totuși atît de clar — expresia sa despre artă fiind înaltă, pură și nobilă, pentru noi care, în general sîntem doar violoniști, numai violoniști" ²).

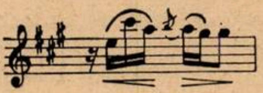
Din cele notate de Dany Brunschwig vom cita numai fragmentul care privește interpretarea muzicii lui Mozart și anume, aceea a concertului pentru vioară în la major.

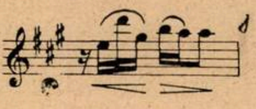
Maestrul Enescu acorda o deosebită atenție cîntului de debut al solistului, recomandînd „cîntul în piano, dar un piano pentru o sală mare", în care scop e necesar „să dai mult arcuș pentru ca sunetul să poarte".

1


In ceea ce privește vibrato, George Enescu indică, referindu-se tot la exemplul de mai sus, „un vibrato nu prea strîns (nu prea des) pentru a nu neliniști sunetul, pentru a păstra divina seninătatea cerută de gîndirea autorului".

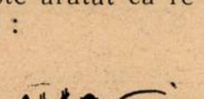
Pentru fragmentele următoare (2) și (3) maestrul specifică „mici impulsii":

2


3


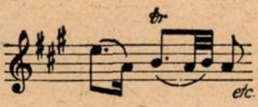
iar „pentru restul acestei fraze, avînt" — George Enescu imaginînd „o voce umană care coboară și care suie".

Mai departe este arătat că re diez din exemplul următor (4):

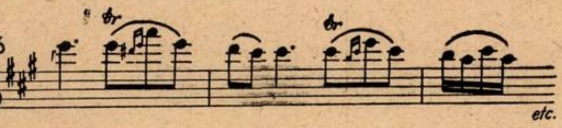
4


trebuie redat puțin dramatic, nu legat și nici marcat în chip ostentativ, căci nu aparține ansamblului".

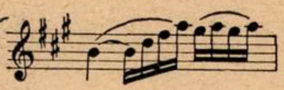
Finalul frazei, „căderea ei", trebuie realizate „cu o sonoritate ideală" (5) — maestrul înțelegînd prin aceasta calitatea intrinsecă a sunetului:

5


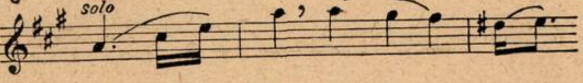
George Enescu urmărește enunțarea precisă a capului de temă: „Pentru allegro nu trebuie aruncat arcușul pe coardă, ci atacat la talon, punînd arcușul pe coardă. Există aici (6) trei gradații, trei trepte diferite ce nu trebuiesc forțate, dar făcute simțite":

6


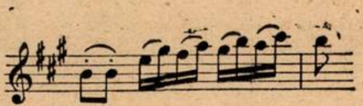
„In (7), fraza muzicală trebuie să fie cîntată (variațiile)":

7


In exemplul următor (8) maestrul indică „a respira după *do mi la*" — ceea ce duce, desigur, la precizarea celor două celule melodice:

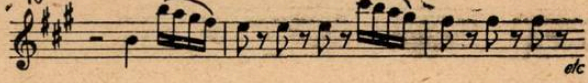
8


„Pentru spiccato-ul celor două optimi din (9):

9


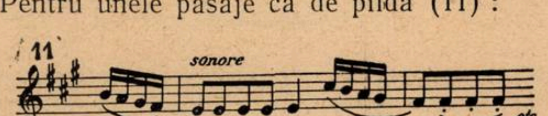
a se inspira dintr-un spiccato de flaut (este de altminteri o formulă de flaut)". Și maestrul indică, în scopul obținerii acestei sonorități, tehnica anume, de suplețe, a mîinii drepte, fără de care sunetul va fi neavîntat, neînaripat: „nu sec, iar arcușul, nu prea strîns între degete".

Memoria erudită a lui George Enescu îi da posibilitatea de a compara necontenit anumite pasaje de concert cu fragmente din operele mozartiene. Mai mult decît atît, marele muzician vedea un concert în imagini concrete, scenice, de viață. Astfel, în următorul pasaj:

10


specifică direct: „imitarea unui cîntăreț buf al operei mozartiene"; „a gîndi totdeauna la cîntul lui Mozart din „Nunta lui Figaro" etc.".

Pentru unele pasaje ca de pildă (11):

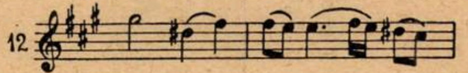
11


este indicat „un staccato sonor".

---

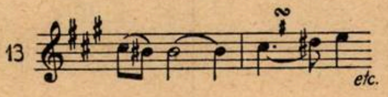
2) „Le Monde musical" nr. 8—9 din 30 septembrie 1928.

Mai departe, imaginile legate de viața scenică din operele mozartiene revin. Astfel, pentru exemplul (12)

12


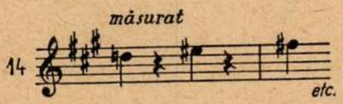
Enescu indică : „aici e primadonna care sosește liniștită, mezzo-forte“ — ceea ce credem că este enorm pentru orientarea interpretului, a sentimentului și a stilului în care trebuie cîntat pasajul.

Iar în fragmentul (13) recomandă „sonoritate plină de sentiment și de plîns reținut :“

13


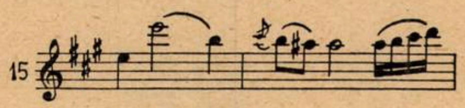
edificator pentru caracterul profund uman cu care marele nostru muzician învestea memorabilele sale interpretări.

Următoarele pauze din exemplul (14) :

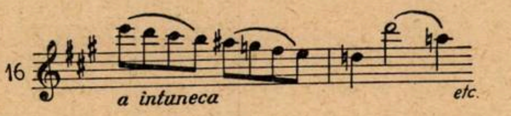
14


erau socotite „foarte caracteristice la Mozart“ — maestrul recomandînd „valori exacte, neprelungirea uneia peste cealaltă și o respirație interioară“.

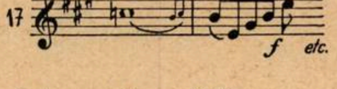
În pasajul următor (15) recomandă :

15


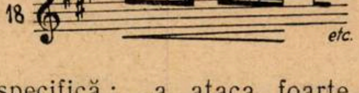
„același sentiment muzical, dar un grad, muzicalmente, mai jos, puțin dincoace“ iar mai departe, referindu-se la spiritul în care trebuie cîntată fraza muzicală : „în (16) se întunecă“:

16


În continuare, „mare crescendo pe tril (17) iar trăsătura ce urmează, puternică și în coardă“ (à la corde).

17


Pentru pasajul următor (18)

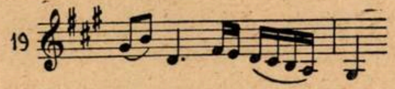
18


maestrul specifică : „a ataca foarte puternic, dînd impresia gamei descendente, cu atît mai mult cu cît sînt schimbări de armonie, dominantă fără septimă, cu septimă, tonică, cvartă, sixtă și acord perfect care sînt subînțelese ; a ataca *la* (al temei) fără oprire“.

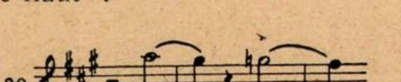
Aici ne vom permite o paranteză pentru a arăta că în orice melodie, George Enescu căuta și urmărea permanent sensurile armonice ca și virtualitățile ei polifonice. El a gîndit și simțit totdeauna muzica în acești termeni, în acest spirit.

Iată ce spune el comentînd caracterul monodic al viorii : „... cînd am descoperit pianul și am riscat să compun, mi-a apărut că o ureche născută pentru polifonie nu putea să se mulțumească cu un instrument monodic prin excelență. De atunci încolo nu am mai avut oarecare plăcere decît să lucrez exercițiile lui Bériot scrise pentru vioară în duble coarde : patru voci reprezintă cel puțin armonie...“ 3).

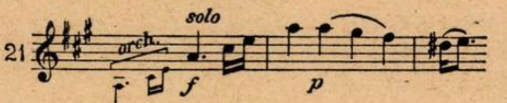
Pe de altă parte, marele muzician asimila, ori de cîte ori putea, sunetele viorii cu acelea ale vocii umane, raportînd sonoritățile instrumentului său la acelea de soprano, alto, contralto și urmărind realizarea lor pe acest plan. „Aici — spune George Enescu, referindu-se la pasajul (19) — ca o vocaliză a contralto-ului (sonor)“ :

19


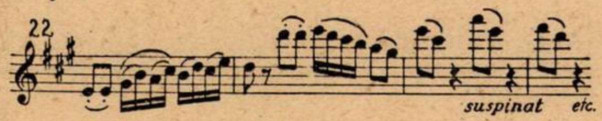
Alteori, în scopul majorării expresivității, făcea apel la sonoritățile unor instrumente ca oboiul sau flautul. Astfel, pentru scurtul fragment de mai jos (20) maestrul specifica „suspine de oboi și de flaut“ :

20


Cu un infailibil simț al echilibrului intensității sonore ce se cere menținut între instrumentul solist și orchestră, maestrul indica, de pildă, pentru reintrarea solistului în partea finală a primei mișcări a concertului ca „răspunsul viorii la tutti orchestral să fie tare întrucît urechea e plină de sonoritatea preauzită a cvartetului și a orchestrei (21) ; altfel atacul *piano* sau *mezzo-forte* ar părea prea slab“ :

21


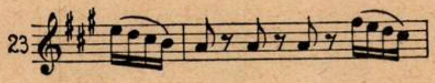
Nuanțele se succed neîntrerupt. „Nu prea piano, pentru a putea împinge (chasser) sunetul ; a sprijini mîna stîngă și a suspina acest pasaj“ :

22


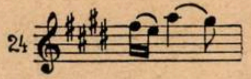
---

3) Din placheta „Marii interpreți“ Yehudi Menuhin — George Enescu — textul de Bernard Gavoty (edițiile René Kisler Génève — Monaco).

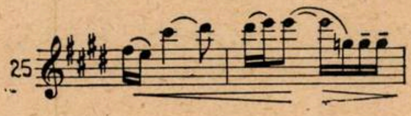
Iar despre pasajul final al primei mişcări (23), menţionează că trebuie realizat cu oarecare şăgălnicie (un tantinet taquin) :



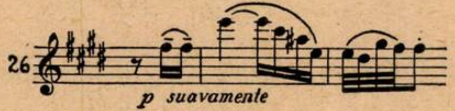
Trecînd la Adagio, George Enescu a văzut în el, dincolo de „admirabilul poem de o melancolie visătoare şi plină de dulceaţă" cum l-au caracterizat unii comentatori ca Theodor de Wyzewa şi G. de Saint-Foix, sensul profund dramatic al anumitor momente — ceea ce se înscrie de altfel, pe linia viziunii sale despre caracterul dramaturgic al muzicii simfonice a lui Mozart. La început maestrul recomandă solistului „să reia cîntul în sonoritatea orchestrei, fără a aluneca de la *fa—mi* la *la* şi cîntînd foarte curat" (24) :



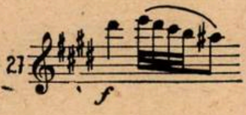
„Fraza aici urcă (25) apoi recade pe sol natural. Trebuie să se alunece (glissando) cît mai puţin posibil, cîntînd liber, fără a forţa tonul" :



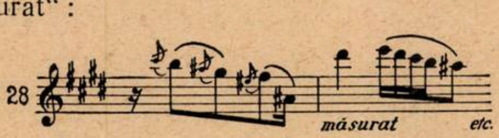
Pasajul (26) trebuie „cîntat piano" :



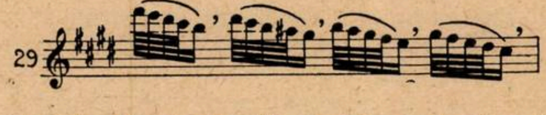
Iar în 27 — „foarte măsurat" :



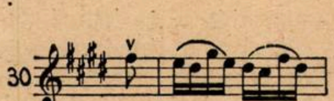
„Mai departe (28) cu inflexiuni, apoi din nou măsurat" :



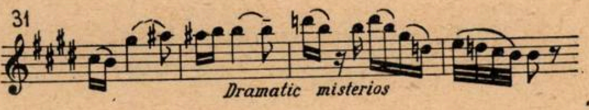
A se lua „foarte mici respiraţii" pentru această măsură (29) :



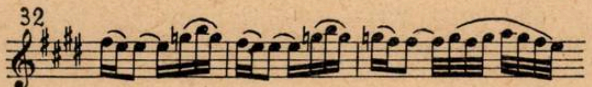
iar terminaţia realizată simplu, puternic, fără glissandi". „Mai departe — indică maestrul — calm" (30) :



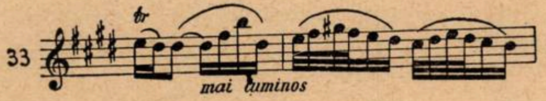
„Apoi sunet puţin dramatic şi misterios, cu suspine" (31) :



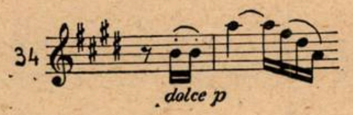
Maestrul acordă o atenţie deosebită reliefării caracterului dramatic al pasajului ce urmează. El spune textual : „Aici survine drama" (32). Trebuie mult îngrijită calitatea întregului pasaj. Măsura dinaintea exemplului 32 se cere cîntată mişcător, apoi dramatic cu sol natural :



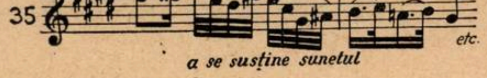
Dar revenind în major, drama a trecut (33), calmul renaşte" :



„Foarte delicat şi piano" trebuie cîntat pasajul (34) :

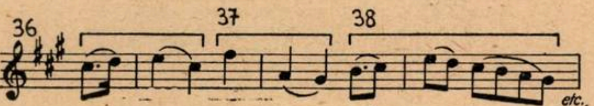


Şi George Enescu, preocupat necontenit de armonia implicată de melodie, specifică mai departe : „apoi de susţinut sunetul (35) *(fără a încetini)* treizecidoimilor celui de al doilea grup unde există patru armonii (pe al doilea ton) subînţelese, care nu sînt în acompaniament *ci* în melodie".

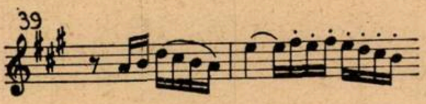


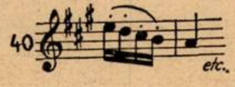
Pentru sfîrşitul acestui minunat adagio, maestrul recomandă să fie „cîntat şi susţinut în mezzo-forte".

Urmează ultima parte a concertului (Tempo di menuetto). Maestrul cere „să se menţină totdeauna cadenţa frazei care este făcută din trei articulaţii. Să dea impresia că merge şi ţîşneşte din nou (rebondit) : la 36 prima articulaţie, la 37, a doua articulaţie ; la 38, a treia articulaţie" :

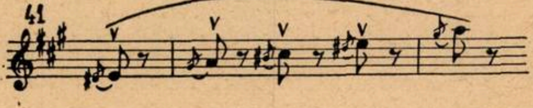


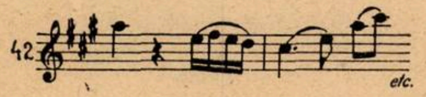
Deseori maestrul se exprimă pentru sunetul plin, bine nutrit, lipsit de uscăciune : „sunetul să se afirme în (39) iar grupul ce termină acest fragment al frazei (40) să nu fie redat sec, uscat":



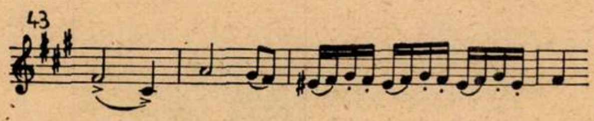


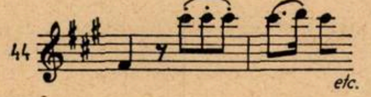
iar mai departe: „Cu şi mai multă lipsă de uscăciune aceste optimi (41) ce se cer cîntate cu un sunet puţin ca de flaut (formulă de flaut); trebuie de asemenea cîntată separat fiecare notă, marcate pauzele". Apoi din nou, apelul la dramaturgia mozartiană, permanent prezentă în spiritul maestrului Enescu: „A se inspira din rolul lui Leporello" („Don Juan") după care urmează elementul tehnic adecvat: „a relua arcuşul apăsînd fără duritate pe coardă":



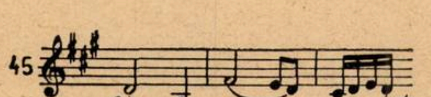


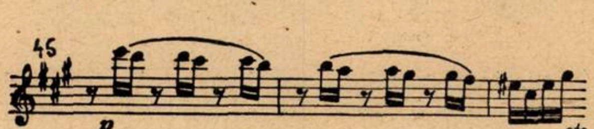
Pentru grupul (42) maestrul dă indicaţia că trebuie „interpretat puţin ca de un flautist". Şi mai departe: „Mici impulsii pe fiecare notă, fără glissando (43) iar optimile (44) să fie măsurate exact":



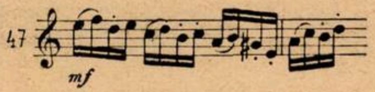


„A ataca şi sonor în (45) căci vioara intră după un tutti *forte* al orchestrei (cvartetul); clar nu sec ci alungind puţin arcuşul şi respectînd pauzele (46):



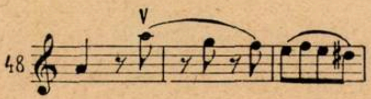


Pasajul următor în la minor (47) trebuie cîntat „nu prea piano, acest lucru are importanţa sa".

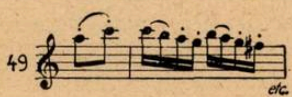


Şi aici, maestrul Enescu citează analogia cu muzica de operă a lui Mozart: „aminteşte puţin de „Răpirea din Serai".

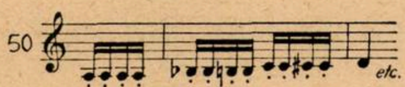
În exemplul următor (48), maestrul specifică: „a respira între fiecare notă şi a nu încetini în toate aceste pasaje pentru a nu strica răspunsurile (intrările) orchestrei care dialoghează cu solistul":



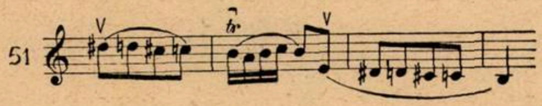
„Arcuşul nu trebuie aruncat (piqué) în pasajul (49) pentru a nu altera calitatea sunetului":



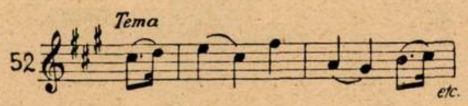
„Iar pasajul (50) nu trebuie făcut în octave decît cînd *nu se* cîntă cu orchestra":



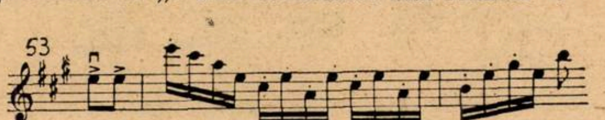
„Puţin înaintea acestei părţi a finalului (51) *si* nu trebuie legat de *mi* ci realizat cu două trăsături de arcuş":



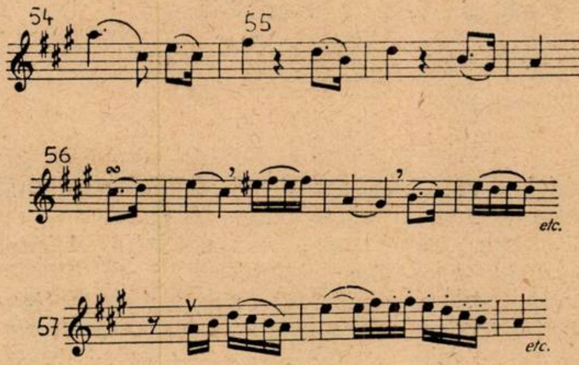
Se cade altă sonoritate la reluarea temei iniţiale" (52) care trebuie „cîntată în afară şi graţios":



„Aceste două optimi (53) trebuiesc marcate" şi cîntate cu „o altă sonoritate mai ritmică":



Trebuie — arată mai departe maestrul — „respectată valoarea optimei *do diez* (54) precum şi pentru cele două măsuri care urmează (55); aici să ne amintim de „Don Juan". Şi în sfîrşit, ultimele indicaţii: „Arcuşul trebuie bine apăsat (lipit) iar articulaţiile frazei (56) bine separate şi aceasta (57) totdeauna în chip de riturnelă de cîntec“ :



★

Aceste detalii deosebit de valoroase, privitoare la chipul în care trebuie prezentată opera de artă, stilul în care trebuie interpretată muzica unui compozitor, maestrul Enescu le oferea prodig, tuturor celor care veneau să îl asculte. [4])

Ele vor constitui, neîndoios, îndreptarul cel mai de preţ în interpretarea operei mozartiene, tot aşa cum îndrumările lui George Enescu asupra interpretării lui Bach, Vivaldi ori Beethoven (pe care revista noastră îşi propune să le facă cunoscute în viitor) vor aduce lumini nepreţuite asupra acestor mari maeştri.

Privind puţin dincolo de magistrala interpretare a concertului, se desluşeşte cu claritate adîncimea concepţiei enesciene în ceea ce priveşte creaţia mozartiană. George Enescu a văzut în marele compozitor îndeosebi pe creatorul dramatic. Pe acesta a urmărit a-l înfăţişa, raportîndu-l necontenit la operele sale, făcînd să vibreze în fiecare pasaj cîntat, un adînc şi larg suflu uman. Este marea învăţătură pe care o desprindem din cele de mai sus.

---

4) Trebuie să privim cu un sentiment de gratitudine ardoarea şi seriozitatea cu care Dany Brunschwig, pătruns de valoarea învăţămintelor marelui maestru, le-a consemnat lapidar şi le-a publicat în forma însăşi a notelor luate la orele de curs, note care în bogata moştenire artistică a lui George Enescu se înscriu cu întreaga şi adînca lor semnificaţie.

Cadenţele de George Enescu la concertul nr. 7 pentru vioară şi orchestră de Mozart

de GARBIS AVACHIAN

Profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu"

Concertele scrise de Mozart pentru vioară constituie prin incontestabila lor valoare o îmbogăţire a patrimoniului muzical al omenirii. Aceste concerte sînt hotărîtoare pentru formarea şi înnobilarea stilului de cînt la vioară — repertoriul violonistic fiind în genere sărac în concerte cu un bogat conţinut muzical.

Prin limpezimea componistică, prin abundenţa şi diversitatea expresivă a melodiei, aceste concerte au determinat păstrarea şi dezvoltarea calităţilor de nobleţe în cînt ale instrumentului.

Sentimentele redate sînt clare şi profund umane, iar mijloacele întrebuinţate fiind simple, bazîndu-se pe arpegii atît în expunerea temelor cît şi în dezvoltarea lor, aceste concerte necesită — ca de altfel compoziţia mozartiană în general — o mare precizie în execuţie.

Aceasta în ceea ce priveşte :

a) durata în funcţie de valoare,
b) claritatea,
c) intonaţia,
d) expresia.

Fără aceste calităţi în interpretare, compoziţia mozartiană pierde sensul ei clar, ceea ce poate duce pînă la golirea ei de conţinut.

Marele nostru George Enescu a dat o deosebită preţuire acestor concerte aşezîndu-le în fruntea literaturii violonistice. Chiar dacă temperamentul lui, cu profunde şi foarte mari resurse dramatice, nu-şi găsea o completă împlinire în ele, George Enescu le-a popularizat larg, cîntîndu-le cu acompaniament de orchestră sau de pian.

Concertul în re major nr. 7 a fost descoperit de către Albert Köpfermann în 1907.

George Enescu a fost primul care a simţit marea importanţă a acestei descoperiri, pentru repertoriul viorii şi nevoia completării lui cu cadenţele necesare pentru a putea fi executat şi dat publicului. El a îmbogăţit atunci acest concert cu minunatele cadenţe care au rămas de neînlocuit pînă azi.

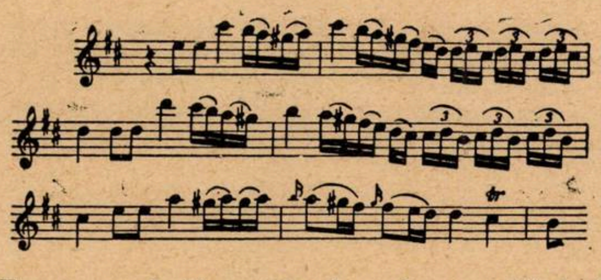
Cadenţele au apărut în diverse ediţii tipărite în Occident iar în 1949, în ediţia sovietică a concertului.

In turneul întreprins la Petrograd în 1909, George Enescu a cîntat, între altele, şi Concertul nr. 7 în re major de Mozart. In chipul acesta a putut fi cunoscut, imediat după descoperirea lui, în întreaga lume, lăsînd o profundă impresie. De atunci acest concert este cîntat fie de marii maeştri ai viorii, fie de tinerii violonişti, cu cadenţele lui George Enescu.

O cercetare a acestor cadenţe ne dezvăluie întreaga lor valoare şi implicit aceea a marelui muzician care aici apare sub dublul aspect al virtuosului viorii şi al compozitorului.

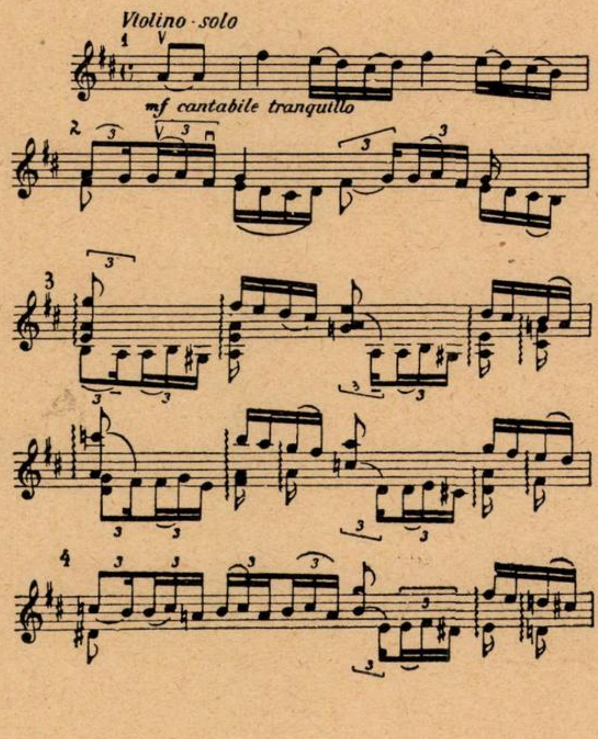
Cadenţa *părţii I-a* a concertului, *„Allegro maestoso"* are două secţiuni.

Prima secţiune dezvoltă tema a doua a Concertului în tonalitatea în care aceasta ar fi trebuit să se audă în repriză, adică în re major, tonul primei teme din expoziţie.



Enescu a simţit nevoia de a face auzită încă o dată senina temă a doua, dezvoltînd-o magistral, dat fiind faptul că Mozart nu o reluase în repriză, cum ar fi cerut construcţia formei de sonată.

Enescu reproduce primul motiv al temei (1) îmbinînd structura celulei ritmice de la sfîrşitul motivului cu cea a începutului temei, printr-o alternare a triolei cu şaisprezecimile melodice (2)

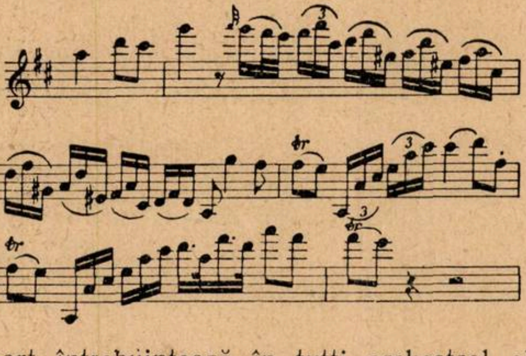


Al doilea motiv, secvenţa primului concert, se dezvoltă îmbogăţindu-l în acelaşi timp printr-o şi mai strînsă alternare a celulei melodice cu cea ritmică, pînă aproape de suprapunere (3).

Enescu obţine astfel acea frumoasă ritmică prin alternarea cvartoletului cu dubla triolă.

El secventează suitor acest motiv şi atinge un punct culminant. După aceasta, diviziunea motivică de acompaniament a temei se aude în întregime fără întrerupere, fiind alternată cu aceleaşi şaisprezecimi melodice formînd o secvenţă coborîtoare (4), de patru măsuri şi realizînd astfel o descreştere naturală.

Secţiunea a doua a primei cadenţe utilizează elementele punţii dintre tema primă şi secundă a primei mişcări a concertului. Tonalitatea întrebuinţată este de si minor.

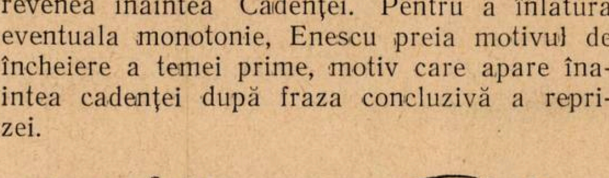


Mozart întrebuinţează în tutti orchestral al Concertului, secventarea trioletelor caracteristice primei părţi, care mai departe vor forma pasajele de virtuozitate din punte. Enescu creează un punct culminant continuînd dezvoltarea punţii pînă la epuizarea ei şi terminînd cu cadenţe, tratate în stil clasic (repetarea septimei astfel ca rezolvarea să apară ca o necesitate imperioasă). Astfel se încheie cadenţa primei mişcări a Concertului.

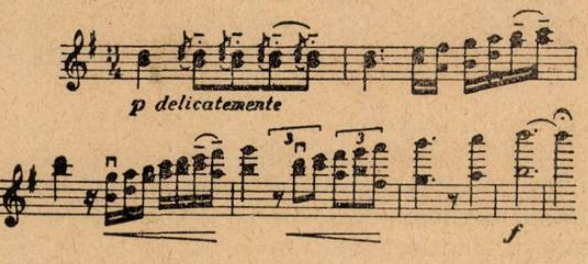
★

Partea a II-a, Andante, a Concertului este tratată în forma de sonată.

Se punea problema alegerii materialului tematic care să fie tratat în cadenţă. Cele două teme, conform structurii acestei părţi, fuseseră auzite şi dezvoltate îndeajuns, ba mai mult, prima temă termina mişcarea şi a doua temă revenea înaintea Cadenţei. Pentru a înlătura eventuala monotonie, Enescu preia motivul de încheiere a temei prime, motiv care apare înaintea cadenţei după fraza concluzivă a reprizei.



Acest motiv este doar expus, fără a fi dezvoltat. Enescu prelucrează ritmic secventînd suitor grupul de treizecidoimi pe care le transformă în şaisprezecimi, apoi în triole, ajungînd la un punct culminant grandios, pe care îl termină cu aceleaşi decimi utilizate de Mozart în tema a doua a acestei părţi şi care se auziseră cu puţin înaintea intrării în cadenţă. Este semnificativă întrebuinţarea de către Enescu a acestor decimi ca punct culminant în cadenţă, pentru a sublinia această raritate în concertele lui Mozart de vioară.



După acest punct culminant, oprit pe o cadenţă imperfectă, urmează o coborîre în arpegiu a acordului treptei I a tonalităţii. Urmează fluctuaţii de mai mici proporţii, construite din note ale aceluiaşi acord, întîrziate superior tot în mers de arpegiu, oprindu-se pe treapta a II-a, urmînd o impresionantă cadenţă în triluri, mai întîi pe treapta a II-a, apoi pe treapta a V-a cu septimă. Formula ritmică este cea a motivului de început al cadenţei.

Cadenţa se termină cu trilul obişnuit pe treapta a II-a. Măiestria apare prin crearea unei diversităţi formînd totuşi structural unitatea.

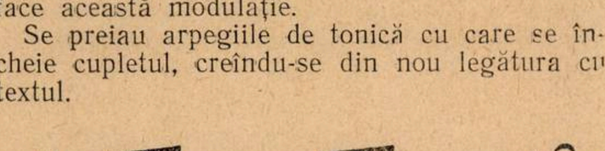
★

Partea a III-a — Rondo are, de asemenea, forma de sonată, Mozart cerînd aici două cadenţe — prima între primul cuplet şi refren, iar iar cea de-a doua în cadrul ultimului refren.

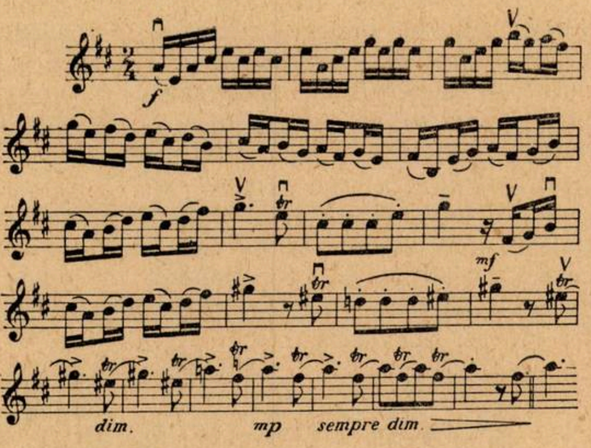
Cadenţele în această mişcare a Concertului au mai mică importanţă decît în celelalte, constituind elemente de legătură. De aceea George Enescu le tratează ca atare.

Prima cadenţă fiind aşezată între cupletul în la major şi refrenul în re major, are rolul de a face această modulaţie.

Se preiau arpegiile de tonică cu care se încheie cupletul, creîndu-se din nou legătura cu textul.



după care se transformă aceste arpegii în acord de septimă al treptei I din la major, echivalentul septimei de dominantă din re major

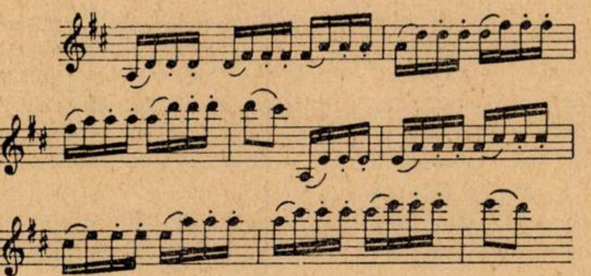


Această instabilitate se menţine chiar atunci cînd este adusă tema refrenului pe treptele aceluiaşi acord, pe care îl cromatizează suitor, obţinînd acordul micşorat al treptei I-a din re major, transformînd treptele II şi IV în întîrzierea care se rezolvă cu treptele III şi V ale tonalităţii re major.

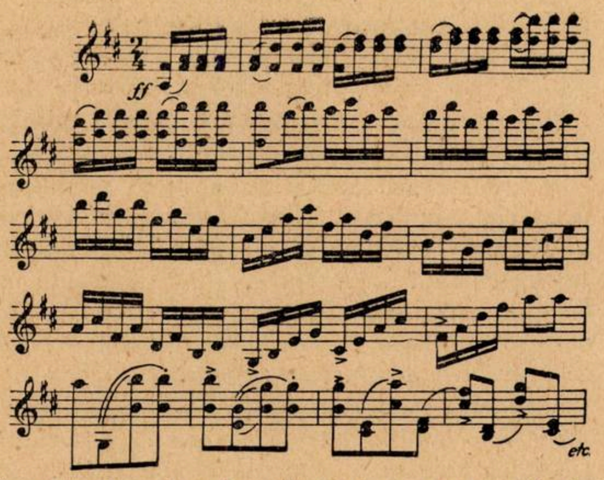
În această perioadă se utilizează capul de temă a refrenului la care duce cadenţa.

A doua cadenţă apare în ultimul refren al rondo-ului — care are formă tripartită — fiind aşezată între *b* şi *a*.

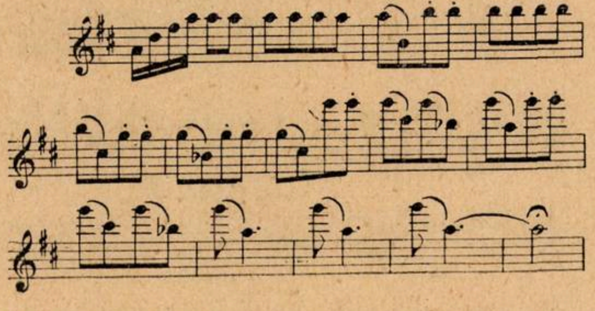
Cadenţa începe cu un arpegiu în duble coarde luate din perioada a doua a refrenului variat, care urmează după primul refren expus de orchestră la începutul rondo-ului.



După atingerea unui punct culminant, urmează o linie descendentă vertiginos, formată din terţe frînte ale acordurilor treptelor tonalităţii.



Aceasta duce la o scurtă prelucrare a motivului concluziv al primei fraze din cupletul reprizei



Cadenţa se încheie după acelaşi procedeu utilizat în cadenţa precedentă pe baza capului de temă a refrenului.

★

Cadenţele de George Enescu la acest Concert de Mozart se integrează perfect în lucrare prin legăturile intim constituţionale cu părţile acesteia. Ele păstrează totuşi amprenta atît de caracteristică a personalităţii marelui George Enescu.

Aceste cadenţe au o valoare intrinsecă din punct de vedere muzical, neurmărind prin pasaje evidenţierea virtuozităţii violonistului, ceea ce nădăjduim că s-a putut vedea din analiza de mai sus. Pe de altă parte, din punct de vedere componistic, ele împlinesc creator această lucrare şi nu exagerăm dacă afirmăm că fără aceste cadenţe, Concertul în re major nr. 7 nu putea avea larga circulaţie de care se bucură, iar literatura viorii nu putea fi considerată, în mod real, ca îmbogăţită.

Vioara în muzica lui Mozart

Contribuţii la cunoaşterea concepţiei şi stilului violonistic precum şi a interpretării muzicii lui Mozart

de MIHAI RĂDULESCU

Curgerea necontenită a istoriei se reflectă pe plan estetic nu numai în evoluţia fenomenelor artistice, a stilurilor, ci şi în aceea a aprecierilor, a judecăţilor emise asupra lor. Cei aproape două sute de ani care au trecut de cînd Mozart a început să îmbogăţească lumea muzicii cu o dimensiune nouă, ne oferă imagini multiple, reînnoite din generaţie în generaţie, ale muzicianului. Înseşi metodele de investigaţie, ţelurile urmărite şi unghiurile perspectivei sînt altele. De la perioada gloselor anecdotice (Schlichtegroll, Nissen) s-a trecut la aceea a biografiilor romantice ale unor Ulîbişev şi mai ales Otto Jahn (1856—1859) ; mai tîrziu, cercetarea critică şi minuţioasă a creaţiei mozartiene şi a relaţiilor ei cu muzica timpului şi-a găsit expresia cea mai deplină în cele cinci volume monumentale scrise de Wyzéwa şi St. Foix (1912—1946) ; monografia lui H. Abert (1919—1921) a inaugurat o fază nouă, înfăţişînd o sinteză a „fenomenului Mozart" în unitatea sa indisolubilă — viaţă, creaţie, epocă — îmbinînd rigoarea ştiinţifică a cercetării cu orizontul de ansamblu, precizia concretă a constatărilor de fapt cu desprinderea semnificaţiilor lor. Drumul acesta l-au urmat monografii mai recente ca cea a lui Robert Haas (1933), B. Paumgartner (1945), A. Einstein (1947) ş. a. Paralel cu ele, un mare număr de cercetări particulare ale anumitor sectoare, aspecte sau probleme ale creaţiei mozartiene au apărut în anii din urmă, fără a izbuti încă să acopere în totalitate aria ei atît de vastă. Oricît de limitată, o asemenea cercetare de detaliu poate fi fecundă cu o condiţie : aceea de a nu se mărgini la analize statice, de a avea o deschidere către perspectiva de ansamblu, către fenomenul Mozart privit în plinătatea lui vie şi concretă. În această lumină, orice amănunt neînsemnat în aparenţă : o particularitate de inspiraţie sau de construcţie muzicală, preferinţa pentru un anume mod de expresie, pentru o anume tematică, un gen sau un instrument — poate deveni revelatoare pentru semnificaţia adîncă şi departe de a fi fost încă epuizată, a muzicii lui Mozart.

Paginile de faţă nu au drept scop să reediteze analize muzicale care se pot găsi în orice monografie serioasă şi nici să le adune într-o privire generală asupra compoziţiilor mozartiene pentru vioară, considerate ca un sector din întregul creaţiei muzicianului. Ne propunem ca pornind în sens invers, de la faptul afinităţilor adînci ale lui Mozart cu instrumentul viorii, să discernem care a fost rolul pe care ea l-a jucat în cristalizarea stilului său instrumental şi simfonic. Implicit, o asemenea încercare are ca punct de plecare convingerea fermă că „practicarea" viorii — în sensul execuţiei ca şi al compoziţiei — a avut un rost de prim ordin în determinarea configuraţiei specifice pe care o are muzica lui Mozart, alcătuind una dintre „constantele" ei. Într-adevăr, fără a pune pe acelaşi plan legăturile compozitorului cu pianul şi cu vioara — ceea ce ar constitui o exagerare — ne apare ca cert că, dacă Mozart ar fi fost numai pianist nu şi violonist prin vocaţie, aspectul muzicii sale instrumentale ar fi fost esenţialmente altul, în structura şi sintaxa, nu numai în morfologia ei. Mozart s-a preocupat de vioară nu în chip accidental, ci în virtutea unei înclinări profunde. Vioara i-a mijlocit concretizarea în muzica instrumentală a unora dintre aspiraţiile lui cele mai statornice, definitorii pentru stilul său : cantabilitatea expresivă a temelor, dezvoltarea bazată pe acelaşi principiu al continuităţii melodice, integrarea într-o structură unitară a unui ansamblu bazat pe o invenţie extrem de variată şi spontană, contrapunctul liber, firesc, „cîntat" el însuşi. La aceste trăsături se mai adaugă şi altele, care se însumează însă toate într-una cuprinzătoare : legătura adîncă, intimă, între muzica vocală şi cea instrumentală, care nu se mai regăseşte nicicînd în istoria muzicii la o asemenea putere. Vioara ca mijlocitor prin excelenţă al acestei legături — iată primul obiectiv al cercetării noastre ; al doilea — corolar decurgînd firesc din cel precedent — constă în desprinderea unor elemente de interpretare violonistică mozartiană. Pentru amîndouă, ceea ce putem pretinde acum este o schiţare a liniilor generale, o punere a problemelor şi o precizare a punctelor de vedere. A duce pînă la capăt o asemenea cercetare cere un timp, un efort şi o dezvoltare de care nu am putut dispune acum. Credem însă că ea merită din plin să fie făcută. Căci dacă un muzicolog german putea afirma, de curînd, că opera pianistică a lui Mozart e încă subapreciată şi insuficient cunoscută 1), cu atît mai mult se poate spune acest lucru despre rolul viorii în creaţia mozartiană, de care nimeni — după ştirea noastră — nu s-a preocupat pînă acum în adîncime.

I. VIOLONISTUL MOZART

Înzestrat cu un talent extraordinar şi multilateral pentru interpretarea muzicală, fiu al violonistului şi profesorului de vioară Leopold Mo-

---

1) Hans Dennerlein „Der unbekannte Mozart" — Die Welt seiner Klavierwerke, Leipzig, 1951.

zart, Wolfgang Amadeus nu putea rămîne străin de ispita acestei „prima donna" a muzicii instrumentale. Fapt simbolic în această privință, anul nașterii lui fusese marcat în casa Mozart și printr-un alt eveniment: Leopold Mozart, pedagog merituos, publicase tocmai o metodă de vioară 2) — cea dintîi care a fost general adoptată în toate țările europene, după cum rezultă și din numeroasele ei retipăriri și traduceri. Principiile profesate în această carte sînt foarte interesante, nu numai fiindcă denotă o mare pătrundere și justețe de vederi din partea lui Leopold Mozart, dar fiindcă arată clar care a putut fi, din capul locului, influența concepțiilor și practicei sale violonistice asupra micului Wolfgang. Mozart-tatăl este „dușmanul oricărei virtuozități obținute în detrimentul expresiei; nu încetează să-și pună în gardă elevii împotriva dorinței funeste de a străluci" 3). „Aveți grijă să căutați înainte de toate sentimentul care a inspirat pe autorul piesei", recomandă el elevilor. „Trebuie să-l descoperiți și să vă lăsați pătrunși voi înșivă de el ...Cu singura condiție ca la rîndul lui, compozitorul să fi știut să aleagă pentru fiecare pasiune, melodiile care îi corespund". Iată stabilit aci un fapt fundamental: marea capacitate expresivă a viorii, facultatea ei de a reda nemijlocit „pasiunile" sufletului uman, prețioasă pentru un compozitor ca Mozart care, credincios în această privință principiilor tatălui său, avea să considere toată viața muzica drept un limbaj al pasiunilor și să țină seama de particularitățile expresive ale fiecărui instrument.

De la Leopold Mozart a deprins Wolfgang meșteșugul viorii; se pare însă că în mod mai mult intuitiv și spontan, deoarece în primii ani tatăl, călăuzit de o justă previziune a geniului componistic al fiului său, insista în primul rînd asupra lecțiilor de clavecin. Cu toate acestea, micul Mozart găsea timp pentru vioară. La patru ani l-a auzit cîntînd un vizitator al lui Leopold — von Murr (relatează Nissen, al doilea soț al Constanței Mozart). În vremea primei călătorii la Viena — deci la șase ani — Wolfgang se descurca bine cu vioara. Într-o scrisoare din 16 octombrie 1762, Leopold povestește cum au fost scutiți de vamă în cursul călătoriei: „A fost isprava lui Wolferl; el s-a împrietenit pe loc cu vameșul, i-a arătat pianul, i-a făcut o invitație, i-a cîntat un menuet la vioară, și cu asta am scăpat..." La aceeași epocă se referă o scrisoare a trompetistului Andreas Schachtner, bun prieten al familiei Mozart. El povestește cum Wolfgang a ținut cu tot dinadinsul să cînte vioara a doua într-un trio cu tatăl său și cu un vizitator de vază; și cum, trecînd peste împotrivirea lui Leopold, a cîntat șase trio-uri la rînd, atît de bine încît acestuia au început să-i curgă lacrimile pe obraji de emoție. 4) Impresionat de asemenea aptitudini, Leopold a început să se ocupe îndeaproape de lecțiile de vioară ale fiului său. Și într-adevăr, în 1769, Mozart devine concert-maestru al orchestrei de la curtea din Salzburg — post pe care îl va ocupa pînă în 1777. În acest din urmă an, tatăl îi scria: „Nici nu-ți dai seama cît de bine cînți la vioară. Dacă ți-ai da osteneala ...ai putea fi cel dintîi violonist din Europa".

În tot răstimpul acestor ani, alături de succesele răsunătoare de pianist și apoi de compozitor ale tînărului Mozart, nu lipsesc nici ecourile despre arta lui de violonist. Programul unui concert dat în 1763 la Frankfurt — cînd a fost de față Goethe — cuprindea și un concert cîntat la vioară. În același an, Wolfgang are prilejul să-l asculte la Augsburg pe marele violonist italian Pietro Nardini, pe care, după cum scria atunci tatăl, „nimeni nu-l întrece în frumusețea, puritatea și egalitatea sunetului și în stilul cantabil". La Paris, cei doi Mozart ascultă în anul următor pe Gaviniès și Leduc cu tehnica lor desăvîrșit de solidă și sigură, cu virtuozitatea lor savantă. Astfel, înainte de a împlini 10 ani, Mozart cunoștea „de la sursă" marile școli violonistice ale timpului: germană, franceză, italiană. Către aceasta din urmă înclinau preferințele lui Wolfgang. Glorioasa tradiție a stilului italian, a acelui „bel canto" violonistic, el avea să o împărtășească din plin în timpul primei călătorii în Italia (1769—1770). În programul său figurau iarăși concerte și trio-uri de vioară pe care Wolfgang „le descifra perfect", după cum scria, la Mantua, celebrul Boccherini. La Torino, tînărul muzician cunoaște pe excelentul violonist Pugnani. La Florența, el întîlnește din nou pe Nardini și îl acompaniază la pian. Tot din Florența scrie Leopold în aprilie 1770: „Am întîlnit aci pe un tînăr englez (Thomas Linley, n.r.) care este elevul faimosului Nardini. Acest băiat, care cîntă minunat la vioară și e de vîrsta și înălțimea lui Wolfgang, a venit la noi... Cei doi copii au cîntat pe rînd, toată seara. A doua zi englezul și-a adus vioara și a cîntat împreună cu Wolfgang o după-amiază întreagă; ziua următoare au cîntat din nou — și nu ca doi copii, ci ca doi oameni în toată firea. Micul Thomas a plîns lacrimi amare la plecarea noastră"... Trei ani după aceea, în timpul ultimei călătorii în Italia, Leopold Mozart scrie că fiul său „a avut îndrăzneala să cînte un concert pe o vioară împrumutată", în biserica Theatinilor de la Milano. Către această epocă, istoria violonistului Mozart începe să se întrepătrundă cu aceea a compozitorului: în 1773 apar „cvartetele italiene" și o serie de serenade, adevărate concerte de vioară în miniatură. Acestea din urmă sînt scrise pentru uzul său propriu, ca și concertele de vioară din 1775. Se știe de pildă că în 20 iulie 1776, Mozart a cîntat el însuși părțile solistice din frumoasa serenadă Haffner, la Salzburg, cu prilejul primei ei execuții. În 1778 el va compune primul ciclu important de sonate pentru vioară și pian, iar, în anul următor, „simfonia concertantă" pentru vioară și violă precum și un triplu concert pen-

---

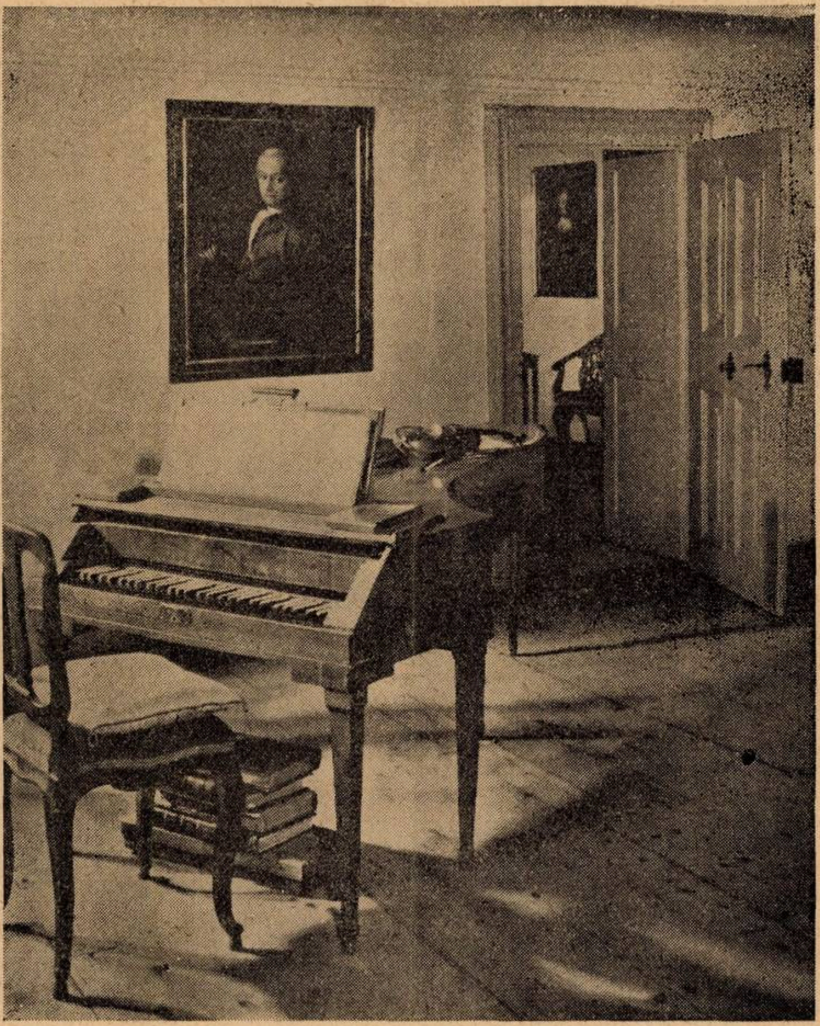
2) „Versuch einer gründlichen Violinschule" — Augsburg 1756.

3) Wyzéwa și St. Foix: W. A. Mozart, vol. I, Paris 1912, p. 9.

4) Citat de B. Paumgartner, Mozart, Zürich, 1945, p. 112.

tru vioară, cello și pian, rămas fragmentar. Locul important pe care-l capătă vioara în creația mozartiană, în pragul maturizării muzicianului, este evident.

Sub aspectul compoziției, ea avea să-și păstreze și să-și adîncească acest loc, de-a lungul întregii vieți atît de scurte dar atît de pline, a lui Mozart. Ca executant însă, după cum era și firesc, muzicianul avea să-i dedice mai puțin din timpul și energia sa, pe care simțea că nu-și poate îngădui să le cheltuiască oricum. În toamna anului 1777, Mozart execută încă în public, la Augsburg, două concerte de vioară: unul de Vanhall, în si bemol, și concertul său propriu nr. 4 în re major. „A mers ca untdelemnul" scrie autorul interpret. „Toată lumea mi-a lăudat tonul frumos și curat". Probabil aceleași piese le executase și la München, de unde scrisese cu două săptămîni mai înainte: „Am cîntat ca și cum aș fi cel mai mare violonist din Europa". Dar în același an, Leopold se plînge că fiul lui nu mai exersează atît de des la vioară și tot atunci Mozart părăsește sarcina de concert maestru al orchestrei din Salzburg. În epoca vieneză (după 1781), muzicianul nu va mai apărea în public ca violonist. Aceasta nu înseamnă că el va părăsi vioara; va mai cînta adesea muzică de cameră „în familie", preferînd, e drept, să țină partea mai puțin exigentă a violei. Cea din urmă mărturie despre Mozart-violonistul este de-a dreptul emoționantă. În 1786 l-a vizitat la Viena prietenul său din München, violonistul J. F. Eck. Mozart i-a prezentat ultimul său concert de vioară [5] — în mi bemol major — pe care nu îl terminase încă. Înainte ca Eck să-l încerce, compozitorul a ținut să i-l cînte el însuși. Și violonistul münchenez adaugă: „A izbutit să iasă la capăt cu multă trudă și nu fără un scrîșnet pasionat". Povestirea lui Eck e reprodusă de celebrul violonist Franz Anton Ernst [6] care a publicat concertul în mi bemol în anul 1799. Chiar dacă ne îndoim de exactitatea relatării, imaginea rămîne nu numai tulburătoare, dar și veridică: un Mozart care nu mai avea agilitatea tehnică din adolescență, dar care a rămas toată viața cu „pasiunea" viorii.


În casa natală a lui Mozart, la Salzburg. Pe clavecin se vede prima vioară a lui Wolfgang.

II. CONCERTELE DE VIOARĂ

Era firesc ca această pasiune să fie durabilă, căci ea nu era produsul întîmplării, ci izvora dintr-o necesitate lăuntrică, esențială pentru muzicianul Mozart. „Dragostea lui pentru tonul însuflețit și universalitatea tehnică a viorii își avea originea în orientarea specifică a invenției lui melodice — atît de cantabilă, de suplă..." [7]. Pentru Mozart, vioara a fost un model al acelei „cantabilități instrumentale" pe care a urmărit-o întotdeauna. Toată viața el a tînjit spre o fuziune cît mai intimă între calitățile instrumentelor și ale vocii — a visat un instrument ideal care să aibă în același timp o înaltă precizie, mobilitate și capacitate tehnică, dar și căldura, expresivitatea și inflexiunea suavă a vocilor. Din acest punct de vedere, Wolfgang era un demn urmaș al lui Leopold Mozart, care formulase în „Metoda" sa principiul fundamental în materie: „Cine nu știe că muzica vocală trebuie să fie neîncetat țelul tuturor instrumentiștilor? În orice piesă muzicală trebuie să ne apropiem cît mai mult cu putință de firesc („dem Natürlichen")". Idealul acesta îl urmăreau și cei mai de frunte compozitori din generația imediat premergătoare lui Wolfgang. Astfel Ph. E. Bach recomanda 8) „să se asculte cît mai mult cîntăreți pricepuți. Astfel înveți să gîndești cîntînd; de altminteri e și foarte nimerit să-ți cînți singur în gînd (o frază muzicală), pentru ca să-i găsești execuția cea mai potrivită". Nimeni n-a înfăptuit acest deziderat, în tot veacul al XVIII-lea și chiar multă vreme după aceea, în măsura în care a făcut-o Mozart. Dacă el tratează adesea vocile soliștilor într-un mod cvazi instrumental, care îi pune la grea încercare (fără însă a le nesocoti niciodată posibilitățile reale), în mod simetric instrumentele tind la el „să cînte", să-și desfășoare sonoritățile în volute, în fraze largi, generoase, mlădioase. Iată de ce vioara înseamnă pentru Mozart un maximum de posibilități și o pildă virtuală pentru celelalte instrumente 9). Este elocvent faptul că încă de la vîrsta de 19 ani, muzicianul a împletit glasurile gemene ale sopranei și viorii solo într-una din ariile lui cele mai celebre: „Lamoró, saró costante" din opera „Regele păstor". Această alăturare ar putea servi drept motto seriei de cinci concerte pentru vioară pe care Mozart avea să le dea la iveală în cursul aceluiași an.

---

[5] Vom pomeni mai jos problema controversată a autenticității acestui concert.

[6] Citat de St. Foix, op. cit., vol. IV, p. 128.

[7] B. Paumgartner, op. cit., p. 113.

Fapt specific pentru Mozart, compozițiile sale (cele instrumentale cu precădere) au manifestat o tendință de a se grupa în cicluri de același gen, înăuntrul unei anumite perioade. Așa s-a întîmplat și cu lucrările pentru vioară. Printre primele sale compoziții se numără și două serii de sonate „pentru clavecin și vioară" (10 sonate, K.V. 6—15, scrise la Paris și Londra în 1764; altele 6, K. V. 26—31, scrise în 1766 la Haga). Este vorba însă de sonate pentru clavecin cu un simplu acompaniament de vioară „ad libitum" care nu face decît să dubleze mîna dreaptă a pianului, potrivit obiceiului epocii. Un mai mare interes prezintă un ciclu ulterior de 6 sonate pentru clavecin și vioară (K.V. 55—60) scrise probabil de Mozart în timpul celei de a treia călătorii în Italia, la începutul anului 1773. Wyzéwa și St. Foix — adepții înflăcărați ai autenticității acestor sonate, pe care alții o contestă — scot în lumină caracterul „italienizant și romantic" al seriei pe care o denumesc „o floare unică în creația lui Mozart, stranie și minunată în același timp" 10). In aceste sonate, vioara continuă să aibă un rol secundar; cu toate acestea, ea începe să-și afirme oarecare veleități de independență (imitațiuni ale clavecinului, în ecou), în care se simt și influențele italiene ale unor maeștri ca Sammartini. De altminteri, din aceeași epocă datează cele șase „cvartete milaneze" (K.V. 155—160), care relevă o admirabilă îndemînare a tînărului compozitor în tratarea celor patru instrumente de coarde: împletirea lor polifonică începe să dea fiecăruia un rol consistent și întregul fiecărei compoziții tinde către o unitate organică, fără a stînjeni întru nimic grația și fantezia juvenilă a inspirației. În această unitate de gîndire ca și în tratarea curgătoare, degajată, a viorii, se poate recunoaște înrîurirea marilor violoniști italieni ai generației precedente: Corelli, Tartini. Tradiția lor continuă să trăiască prin maeștri mai tineri pe care Mozart i-a cunoscut în Italia. Prin mijlocirea viorii s-a manifestat astfel, în domeniul muzicii instrumentale, una din trăsăturile fundamentale ale personalității lui Mozart: afinitatea lui cu Italia, înțelegerea adîncă a acestui german din sud pentru spiritul latin și valorile sale.

În aceeași epocă apar în serenadele lui Mozart, intercalate printre părțile lor componente, adevărate concerte pentru vioară în miniatură. Asemenea „concertini" făceau parte pe atunci dintre uzanțele genului. Remarcabil este însă că Mozart începe să prefere în locul unui concertino scris pentru mai multe instrumente diferite (în genul „concertului grosso" ca de pildă cel pentru vioară, oboi și corn din serenada K. V. 100 11)) un tip de mic concert destinat unei singure viori soliste. Așa se întîmplă în serenadele K.V. 185 în re major (1773), K. V. 203 (1774), K. V. 204 (1775), K. V. 250 (1776 — serenada Haffner al cărui solo am văzut că a fost executat de compozitor însuși). Aceste concertini, constînd de obicei din două părți (Andante-allegro, Andante-menuet etc.) au avut un rol de seamă în serenadele mozartiene. Prin mijlocirea „principiului concertant", Mozart a împrospătat formele vechi „punîndu-le în slujba unei noi nevoi de expresie. Pornind de la concertino, Mozart dezvoltă structura serenadei către o formă diferențiată, care se îndepărtează de orice șablon". 12) In același timp, aceste concertini pregătesc în mod evident terenul pentru apariția concertelor de vioară propriu-zise. Ele iau tot mai mare amploare (cel din serenada K. V. 203 „pentru Andretter" comportă trei părți); interesul tînărului compozitor pare să se concentreze mai mult asupra lor decît asupra restului serenadei; construcția, orchestrația e tot mai îngrijită. Dar mai ales prin substanța lor muzicală aceste piese atestă un mare progres: apar într-însele mișcări lente dintre cele mai poetice și evocatoare, ideile melodice devin tot mai pregnante, partea orchestrei denotă o grijă constantă pentru expresivitate, de care solistul însuși apare preocupat înaintea virtuozității. Însușirile

---

8) „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", 1753 („Incercare despre adevăratul fel de a cînta la pian").

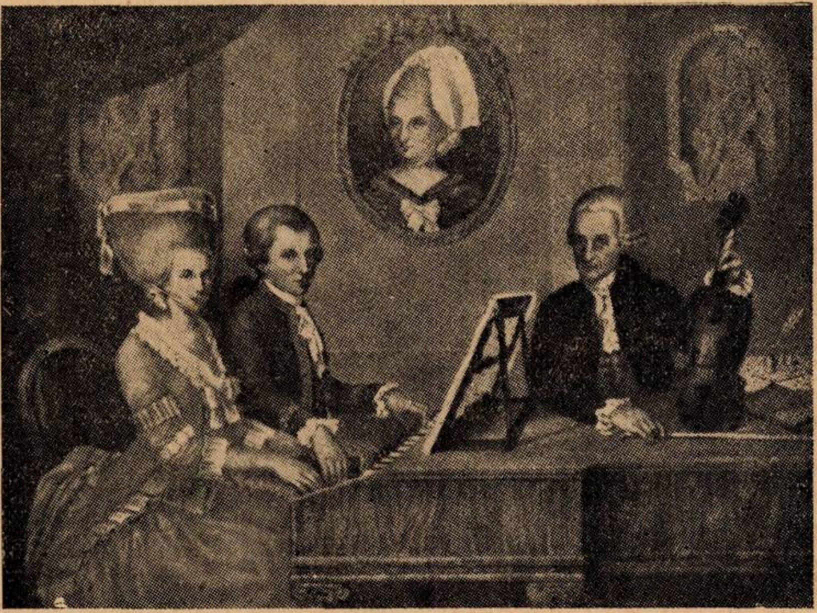
9) Instrumentele soliste preferate de Mozart sînt, după vioară: cornul, „corni di bassetto", oboi, clarinet — instrumente cu ton cald și rotund. Tonul ascuțit al flautului îi era neplăcut. Cf. H. Dennerlein, op. cit., p. 301.

10) Op. cit., vol. I, p. 519.

11) De acest gen se leagă un „concertone" în do major K. V. 190, scris în mai 1773 pentru două viori și orchestră. Este o compoziție limpede și grațioasă, dar avînd mai curînd caracterul unui „divertisment": rolul celor doi soliști este destul de puțin important și prevestește viitoarele concerte de vioară în mai mică măsură decît o fac acele „concertini" despre care se vorbește mai departe.

12) Günter Hausswald, „Mozarts Serenaden", Ein Beitrag zur Stilkritik des 18-ten Jahrhunderts, Leipzig, 1951.

primordiale ale concertelor de vioară sînt în germene aci.



Wolfgang şi sora sa Nannerl la clavecin, Mozart-tatăl cu vioara, iar în perete portretul mamei, după o pictură datind din 1780.

Intre 4 aprilie şi 10 decembrie 1775 văd lumina zilei la Salzburg, unul după altul, cele cinci concerte de vioară — singurele de-o autenticitate netăgăduită — ale lui Wolfgang Amadeus Mozart [13]. (K. V. 207, 211, 216, 218 şi 219). Este o eflorescenţă uluitoare — chiar pentru un Mozart — şi care arată în ce măsură vioara ca mijloc de expresie îl preocupa în acea vreme. Cele cinci concerte au rămas întotdeauna de atunci încoace în repertoriul de bază al marilor violonişti şi s-au bucurat de favoarea constantă a iubitorilor de muzică. Sînt *singurele* concerte de vioară care au rămas cu adevărat din acea epocă între concertele lui J. S. Bach şi concertul în re major de Beethoven. De aceea nu ne va preocupa tot ceea ce au ele comun cu alte concerte ale epocii, ce datorează lui Nardini sau Gaviniés, lui Viotti, Boccherini sau Vanhall. Este drept că însăşi sinteza stilurilor concertante vienez, italian şi francez este remarcabilă în aceste compoziţii ; dar cu mult mai pasionante sînt elementele proprii, specifice, pe care le aduce Mozart dincolo de această sinteză, ea însăşi personală. Este destul să ne gîndim că, de pildă, concertele contemporane de vioară ale lui Haydn prezintă azi un interes aproape exclusiv istoric şi sînt despărţite de cele ale adolescentului Mozart printr-o distanţă incomparabil mai mare decît cea care desparte simfoniile sau cvartetele celor doi compozitori. Pe de altă parte, cele cinci concerte de vioară ale lui Mozart reprezintă „tot ce el a produs mai de seamă înainte de ultima sa călătorie la Paris" : o spune nu un violonist, ci un cercetător şi admirator entuziast al concertelor mozartiene pentru pian [14]. Trebuiau să existe puternice legături între muzicianul Mozart şi vioara ca mijloc de expresie, pentru ca el să o fi ales drept purtător de cuvînt în acest prim ciclu din domeniul — atît de important la el — al concertului [15]) şi pentru ca să fi ajuns din capul locului la o asemenea reuşită excepţională.

Spre deosebire de public şi interpreţi, muzicologii nu au fost prea darnici în aprecieri pentru concertele de vioară. Recunoscînd meritele lor, ei le pun totuşi aproape întotdeauna în balanţă cu concertele de pian. Faţă de filonul continuu al acestora din urmă în creaţia lui Mozart, şi faţă de marea amploare şi adîncire pe care o aduc mai ales concertele din perioada vieneză (1781—1791), concertele de vioară apar oarecum limitate, în timp ca şi în sfera şi intensitatea forţei lor expresive. Limitele acestea nu se pot tăgădui ; ele ţin de legea firească a unei evoluţii care, oricît de concentrată, a existat şi la Mozart. Drumurile noi pe care avea să meargă muzicianul mai tîrziu le vom regăsi într-alte compoziţii pentru vioară decît concertele din 1775. Dar faptul că aceste concerte cad într-o epocă „galantă" a creaţiei mozartiene — cea a divertismentelor şi serenadelor, a „Regelui-păstor", a sonatelor de pian scrise la Salzburg — a făcut pe mulţi dintre cei mai competenţi cercetători să le privească mai cu seamă în această lumină. „Le triomphe de la galanterie" este titlul respectivului capitol din Wyzéwa şi St. Foix (vol. II). H. Abert, după o frumoasă analiză a concertelor („Mozart", vol. I, p. 509) afirmă : „caracterul lor fundamental este acela al unei aristocratice arte de societate („Gesellschaftskunst") al cărei spirit strălucitor este arareori turburat". „Prin caracterul lor, aceste concerte stau pe acelaşi plan cu serenadele şi divertismentele, ca o spirituală muzică de societate" („Gesellschaftsmusik" : Paumgartner, op. cit., p. 179). Or, fără a tăgădui că asemenea trăsături există în concertele de vioară, ceea ce ne apare remarcabil înainte de toate într-însele, şi mai cu seamă în ultimele trei, este măsura în care ele *depăşesc* cîmpul muzicii galante, aşa cum apare ea cristalizată în compozițiile contemporane și chiar în cele ale lui Mozart din perioada corespunzătoare.

---

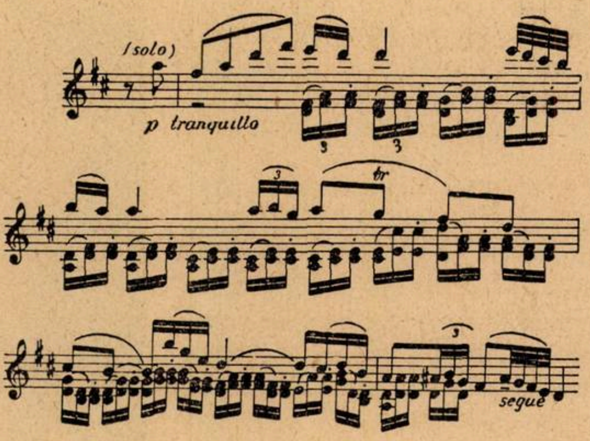
[13] Concertul „Adelaide", publicat în 1933 de Marius Casadesus ca fiind scris de Mozart în 1766 la Paris, nu este recunoscut ca atare de majoritatea muzicologilor. Despre celelalte două concerte contestate — K. V. 271 la în re major şi K. V. 268 în mi bemol major — se va pomeni mai jos.

[14] C. M. Girdlestone, în frumoasa sa monografie : „Mozart et ses concertos pour piano", Paris, 1939.

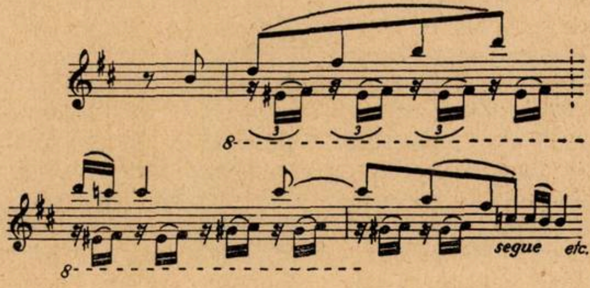
[15] Cu excepţia a două concerte anterioare : pentru fagot (K.V. 191) şi pentru pian nr. 1 (K. V. 175); amîndouă de mai mică importanţă şi oarecum „izolate" în creaţia mozartiană.

Mai limpede ca oriunde se dezvăluie această particularitate în părțile lente. Acestea sînt punctul nevralgic al oricărei muzici „galante", caracterizată prin frivolitate, lipsă de adîncime, strălucire exterioară. Un asemenea specific suportă greu încercarea unui andante sau adagio, parte prea „serioasă", care riscă să devină fadă, convențională, plată; de aceea această parte este și suprimată cum se întîmplă în multe concerte premozartiene în stil galant (I. Chr. Bach de pildă). Nu trebuie deci să ne pună pe gînduri faptul că, departe de a nesocoti „mișcarea lentă", Mozart îi dă cea mai mare importanță în concertele sale de vioară și obține într-însa reușitele lui cele mai mari, sub aspectul expresiei ca și al formei? Părțile lente ale concertelor sînt cele care îi deschid drum lui Mozart spre o zonă mai adîncă decît cea a muzicii de divertisment, iar în acest drum expresivitatea viorii îi este un aliat de preț.

Este drept că accentele tragice, strigătele de durere, nu sînt proprii acestor mișcări lente. Dar cantabilitatea lor largă, generoasă, desfășurată în perioade ample și vălurite, traduce în chip plastic o sumă de stări sufletești ce palpită rînd pe rînd într-însele, și a căror gamă e foarte bogată, chiar dacă nu merge pînă la limitele extreme ale sentimentelor. Poezia lor intensă nu exclude nici pasiunea, nici momentele tulburătoare, după cum fluiditatea liniei nu exclude tensiunea lăuntrică. În nici o compoziție mozartiană a acelor ani nu vom regăsi un limbaj liric atît de sincer, de intim, cuceritor în simplitatea lui spontană. Nici o urmă de afectare galantă, de întortochiere sau convenționalism. Forma însăși, originală și vie, este modelată de sentimentul fundamental, de desfășurarea lui liberă. Astfel iese la iveală, mai limpede decît oricînd pînă atunci, *modul specific mozartian de dezvoltare muzicală*, prin creștere organică, prin continuare firească, prin depănarea („Fortspinnung") unui gînd — a unui fir melodic inițial, fără salturi, fără rupturi [16]). Un exemplu admirabil este „adagio" din concertul nr. 3 în sol major (K. V. 216), prototipul desăvîrșit al mișcării lente visătoare, meditative, înrudite cu romanțele din marile concerte pentru pian de mai tîrziu. Iată tema, în simplitatea ei expresivă, cu acompaniamentul legănat de triole:



Din această melodie este țesut întregul adagio — sobru, concis. Nici o clipă nu vom avea însă impresia de repetare, ci întotdeauna aceea că mergem mai departe, descoperind mereu orizonturi noi. În secțiunea centrală a mișcării, farmecul calm și învăluitor al începutului se schimbă pe nesimțite într-un cînt dureros, nostalgic, cu patetice elanuri întovărășite de suspinele orchestrei. Nu e însă decît aceeași melodie inițială, într-o formă nouă și concentrată, cu modulații minore al căror zbucium e sporit de ritmul întretăiat al acompaniamentului, derivat el însuși din ritmul de triole inițial:



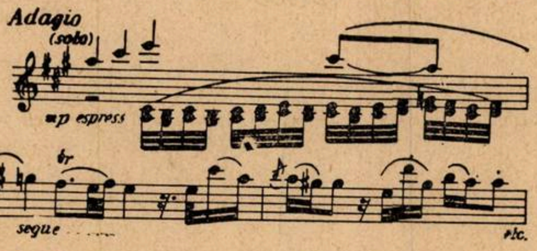
De aceea, cînd melodia este reexpusă în forma ei de la început, „avem impresia că ascultăm un Arioso dramatic, unde revenirea primei părți îmbracă o semnificație nouă după avîntul pasionat al părții intermediare" (Wyzéwa și St. Foix). Ea va mai răsuna încă o ultimă dată la sfîrșit, în „coda", ca un ecou, o amintire îndepărtată. Sîntem foarte departe aci de muzica galantă. Pentru a realiza un asemenea cîntec neîntrerupt, atît de apropiat, în desfășurarea lui sinuoasă și liberă, de inflexiunile vocii, ce instrument s-ar fi putut închipui altul decît vioara?

Modelarea liberă și curgătoare a formei după necesitățile expresiei merge și mai departe în concertele de vioară mozartiene. Cu totul neașteptată pentru acea vreme este construcția concertului nr. 5 în la major (K. V. 219). Minunatul „adagio" al acestui concert este o mare reverie lirică, tot atît de autentică și personală ca expresie, tot atît de unitară și închegată ca formă, ca și cea din concertul în sol major. Aci ea își pune însă pecetea asupra întregului concert, de la început. Într-adevăr,

---

16) Acest tip de dezvoltare este opus celui bazat pe prelucrarea fragmentară, întretăiată, a motivelor, caracteristic mai ales lui Haydn. „Pentru Mozart melodia reprezenta un tot nefracționabil, existent în totalitatea semnelor sale de expresie": Berleand „Mozart", colecția „Clasicii muzicii universale", Moscova, 1948. Vioara ne apare tot atît de adecvată „dezvoltării melodice" pe cît de adecvat apare pianul dezvoltării „prin fracțiuni de motive".

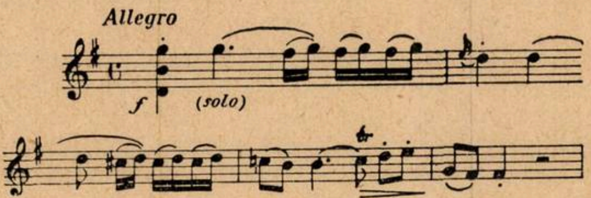
după expoziţia orchestrală, solistul debutează printr-o introducere lentă, cu un caracter apropiat de al unui recitativ acompaniat: este o surprinzătoare anticipare a părţii de mijloc:



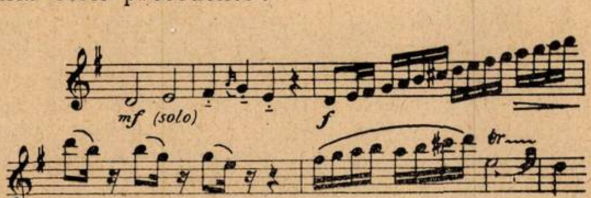
„Niciodată pînă atunci Mozart nu dăduse încă unei compoziţii un fond atît de adînc de unitate lăuntrică" (Wyzéwa şi St. Foix, vol. II, p. 259).

Pe planuri şi prin mijloace diferite, această unitate adîncă se manifestă în toate cele cinci concerte şi — fapt foarte important, — la baza unei anumite unităţi de structură muzicală se află una de sentiment. Fiecare dintre aceste concerte are o fizionomie proprie, bine conturată, fiindcă de fiecare dată Mozart găseşte în chip genial o nouă rezolvare a formei, a construcţiei, în acord cu starea sufletească fundamentală de la care porneşte. Am văzut mai sus exemplul caracteristic al concertului în la major, visător şi poetic. Caracterul acesta nu e subliniat numai prin introducerea lentă, dar şi prin procedeul original de a începe „expoziţia orchestrală" a allegro-ului printr-o simplă figură de acompaniament, care ţine locul temei iniţiale: astfel aceasta nu se va dezvălui decît o dată cu intrarea solistului, sub forma ei imperioasă, iar pînă atunci este numai presimţită într-un mod inert. De asemenea, finalul concertului va fi un „tempo di menuetto", mai lent, mai nostalgic decît rondo-urile celorlalte concerte.

În schimb, concertul în sol major debutează printr-o temă jubilantă, o ţîşnire de entuziasm tineresc, care va antrena după sine întregul allegro:

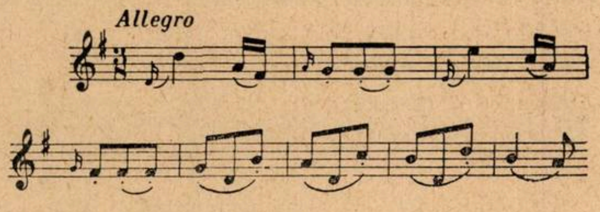


Tema a doua va fi prinsă în vîrtejul acestui elan: ritmică, decisă, ea nu aduce un moment de oprire sau întrebare, ci continuă dinamismul celei precedente:

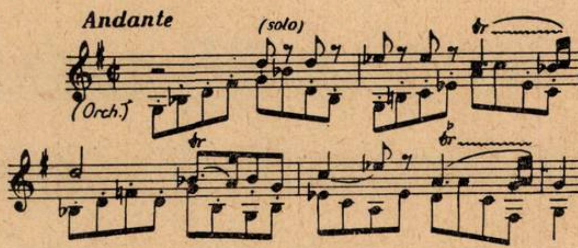


Din aceste elemente, „dezvoltarea tematică" izbuteşte să facă un intermediu patetic, neliniştit, fremătător şi fluid în acelaşi timp, întocmai cum am văzut că se întîmplă şi în adagio-ul acestui concert.

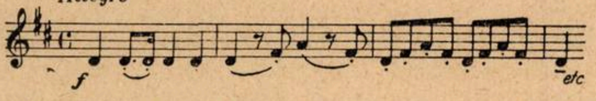
Un acelaşi tip de construcţie muzicală, corespunzînd aceleiaşi desfăşurări de sentimente, se regăseşte şi în final. Toată prima parte a rondo-ului — care va fi reluată la sfîrşitul mişcării — este animată, sprintenă, jucăuşă:



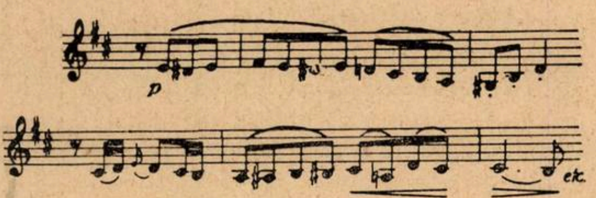
În mijlocul mişcării însă, este cuprins un intermediu central — un andante pe ritm solemn de pavană, străbătut de acea sumbră pasiune care este totdeauna legată de Mozart de tonalitatea sol minor:



Cu totul diferită apare mişcarea interioară a stărilor sufleteşti în concertul nr. 4 în re major, şi, în funcţie de ea, structura părţilor este alta. Aci sîntem mai aproape de schema clasică a contrastului între cele două teme principale. Cea dintîi, ritmică, dîrză, evocă un apel strălucitor de fanfară:

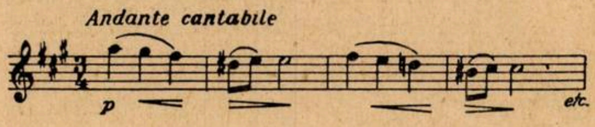


pe cînd cea de a doua, fluentă, cromatică, şerpuitoare, este o temă tipic expresivă, care dă dintr-o dată căldură şi adîncime discursului muzical; pentru a accentua şi mai mult acest contrast, Mozart o va aduce mai tîrziu în minor:

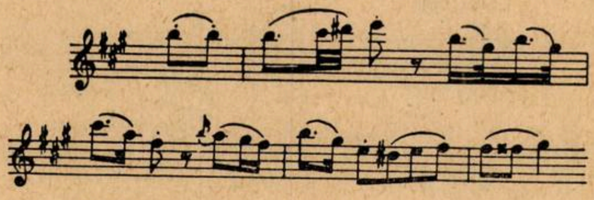


Alăturarea acestor două teme n-ar avea nimic excepţional în sine; ea se răsfrînge însă asupra întregului concert. Dialectica lui muzicală nu mai este aceea a unei stări fundamentale de reverie, de poetică meditaţie, ce învăluie contururile părţilor animate, ca în concertul nr. 5;

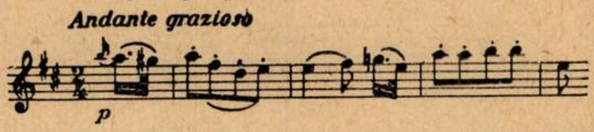
și nici aceea a unui impuls entuziast ce cuprinde în desfășurarea lui, asemenea unor insule, momente de îngîndurare și tristețe, cum se întîmplă în concertul nr. 3 ; ci o alternanță de sentimente contrarii, o necontenită pendulare. Nu numai că vor apare teme contrastante și în celelalte două părți : dar structura acestora va fi de natură să scoată în evidență alternanța lor. Astfel andantele este clădit pe două idei principale — una nobilă, de largă respirație, tipică pentru tonul susținut și cald al viorii



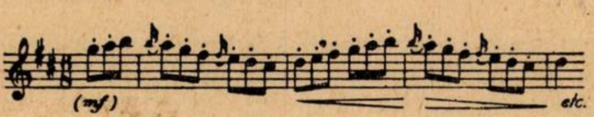
Această frază, intonată în registrul grav, cu timbrul lui expresiv, crește pînă la o izbucnire pătimașă, spre a face însă loc după aceea unei idei cu totul diferite, senine, grațioase, ornamentate, evocînd aproape un ciripit de pasăre. Impresia de mare contrast e sporită de registrul înalt în care solistul cîntă acum :



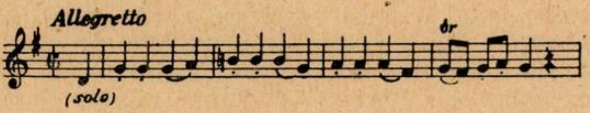
Aceste idei alcătuiesc prima parte a andantelui, și, după expunerea lui, fără nici o secțiune intermediară, ele sînt reluate amîndouă aidoma, ca pentru a fixa mai bine imaginea lor contradictorie. In ce privește rondo-ul final, el are o structură originală și destul de complexă : un „allegro de sonată“ (allegro ma non troppo), precedat de un „andante grazioso“ care revine apoi de mai multe ori în cursul mișcării, jucînd rolul unui refren de rondo, și căruia i se mai adaugă și un intermediu nou. Rezultatul acestei întrepătrunderi este o neîncetată alternare între două „teme principale“ (una avînd funcție de refren, cealaltă de temă inițială a allegro-ului sonată), care își împart în mod egal terenul acestui final și care sînt fundamental de deosebite, prin aspect, expresie și pînă și prin tempo : un „andante grazioso“ molcom, aproape procesional :



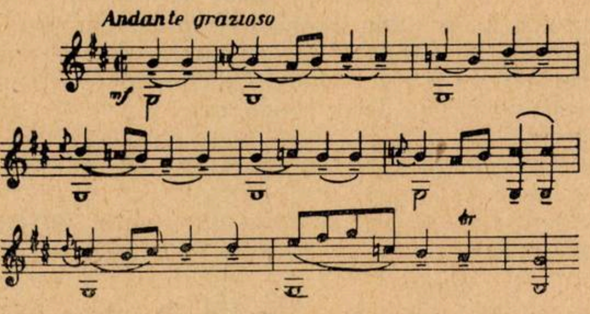
și un „allegro ma non troppo“ ascuțit, mușcător, cu accente ironice :



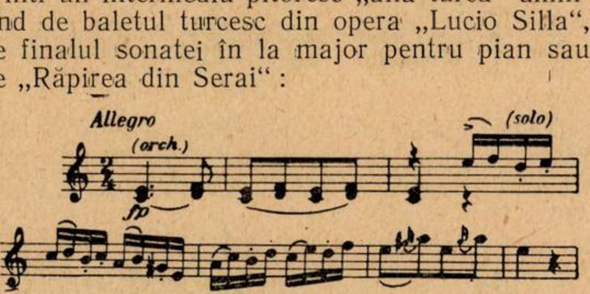
Din exemplul acestui final se poate vedea în ce mod personal și creator înțelegea Mozart să rezolve problemele de formă pe care le punea genul concertului, și în ce măsură soluțiile lui erau chemate de o necesitate lăuntrică a expresiei. Din fuziunea între principiul concertant (opoziția solo-tutti) și principiul formelor clasice (sonată, variație, lied, rondo) se ivesc la Mozart forme noi și îndrăznețe, caracterizate printr-un îndoit aspect de perfectă închegare logică și de libertate, de suplețe. Din acest punct de vedere, concertele de vioară apar ca o primă experiență importantă, un „atelier“ în care Mozart a prefigurat marile tipare de mai tîrziu. Ar fi de ajuns să cercetăm rolul finalurilor acestor concerte în evoluția rondo-ului mozartian, pentru ca să ne dăm seama de însemnătatea acestei etape. Vom semnala acum numai că aceste rondo-uri, de o mare varietate de structură, includ într-însele elementele tematice dintre cele mai vii specifice. Astfel, în intermediul central al rondo-ului din concertul nr. 3 apare, pe lîngă pavana citată mai sus, o variație pe o temă fermecător de naivă, copilărească aproape — un cîntec popular francez („une ronde“) :



Concertul nr. 4 este denumit de Mozart însuși „Strassburger Konzert“ pentru că aduce în final un episod caracteristic, cu ritm schimbător și cu un efect de duble coarde imitînd cimpoiul (musette), care provine dintr-o muzică populară auzită pe străzile Strassburgului :

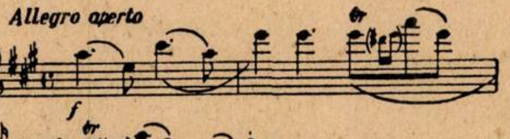


Rondo-ul concertului nr. 5, acel „tempo di menuetto“ oarecum nostalgic, este agrementat printr-un intermediu pitoresc „alla turca“ amintind de baletul turcesc din opera „Lucio Silla“, de finalul sonatei în la major pentru pian sau de „Răpirea din Serai“ :



Unii muzicologi (Abert, St. Foix) văd aci o influență a muzicii lăutărești maghiare. Asemenea episoade vădesc contactul nemijlocit al lui Mozart cu muzica populară, dragostea lui pentru prospețimea și simplitatea ei naivă, pentru imaginile clare și pitorești pe care ea le evocă. Nu mai puțin admirabilă este arta cu care tînărul muzician integrează aceste momente în unitatea rondo-urilor sale. *„Unitatea în diversitate“* — această însușire de preț a lui Mozart, apare aci sub altă față. In mișcările lente am văzut cum el o obține pornind de la o temă unică, depănîndu-i firul și dîndu-i expresiile cele mai diverse. In rondo-uri, dimpotrivă, un material extrem de variat, un șir de teme cu contururi foarte diferite, este însumat într-un tot pe deplin coerent, prin logica construcției sale ca și prin continuitatea curentului de emoție care îl străbate. Și într-un caz și într-altul, cheia acestei izbutiri trebuie căutată în prodigioasa putere a lui Mozart de a modela forma muzicii după fluxul lăuntric al stărilor sale sufletești.

Suplă și expresivă, aptă în același timp pentru cîntul larg și pentru pasajele rapide, pentru salturile agile ca și pentru lirismul cald, vioara era un instrument ideal pentru o asemenea realizare. Mozart, abordînd în chip magistral concertul de vioară, a statornicit totodată și condițiile optime în care instrumentul solist își poate îndeplini menirea. El a obținut un minunat echilibru între virtuozitate și substanța muzicală, pe care, din păcate, compozitorii de mai tîrziu n-au știut întotdeauna să-l păstreze. Mozart n-a ignorat preocupările și inovațiile tehnice: el știa că orice cîștig tehnic poate însemna un mijloc de expresie mai mult. Dovadă pasaje într-un registru foarte înalt pentru acea vreme — ca în allegro-ul inițial din concertul nr. 4; pasaje dificile pentru mîna dreaptă, ca alternanța de „spiccato“ și „legato“ în aceeași mișcare, sau „bariolajul“ în finalul concertului nr. 3; intrarea viorii în „allegro aperto“ din concertul nr. 5, care, cu registrul său acut, cu ornamentele și arcușele sale, pune probleme delicate:



Dar niciodată virtuozitatea nu apare cultivată pentru sine, nu duce la o sărăcire a muzicii și nu iese din economia ei organică — spre deosebire de concertele contemporane ale unor Viotti sau Gaviniés. Tehnica violonistică are la Mozart întotdeauna o funcțiune muzicală. „Această întrepătrundere de virtuozitate, perfecțiune a formei și intensitate poetică, ce se manifestă în fiecare întorsătură a melodiei, în fiecare cadență, au făcut ca aceste concerte de vioară ale lui Mozart să constituie cea mai minunată realizare în domeniul muzicii concertante din acea vreme. El le scria cu fervoare, îmbinînd problemele artistice cele mai grele cu accesibilitatea și simplitatea materialului destinat publicului larg, fără să-i pese de încuviințarea stăpînului său, ca și cum s-ar fi gîndit numai la ascultătorii săi recunoscători din viitor“ [17]).

De ce a rămas ciclul celor cinci concerte de vioară unic în cariera lui Mozart? [18]). Intrebarea rămîne deschisă, după cum enigmatică rămîne și problema concertului în mi bemol major. Este acest „concert tîrziu“ scris într-adevăr de Mozart? In acest caz datează din 1780 sau din 1786? Sînt întrebări pe care ne mărginim să le semnalăm, pentru a trece la alt domeniu în care s-a manifestat netăgăduit evoluția ulterioară a marelui muzician: sonatele de maturitate pentru vioară și pian.

III. SONATELE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

O mare distanță (și nu numai în timp) desparte sonatele lui Mozart pentru clavecin și vioară din anii copilăriei de ciclul de șase sonate pentru vioară și pian, publicate la Paris în 1779 și dedicate principesei-electoare von der Pfalz (K. V. 301—306, compuse în parte la Mannheim, în parte la Paris, în decursul anului 1778). In schimb, acestea din urmă se înrudesc îndeaproape cu un ciclu ulterior de alte șase sonate pentru vioară și pian ce avea să apară la Viena în 1781, foarte curînd după stabilirea definitivă a lui Mozart în capitala austriacă (K. V. 296 și 376—380; denumite uneori „Aurnhammer-Sonaten“ după numele unei talentate eleve vieneze a muzicianului, care s-a îngrijit de publicarea lor). De altminteri, numai patru din aceste sonate au fost scrise la Viena, celelalte două provenind dintr-o perioadă anterioară (1778—1779) și făcînd astfel legătura directă între cele două cicluri.

Unele deosebiri există între aceste două serii. Primele sonate, mai scurte, sînt în genere formate numai din două părți (după modelul duetelor lui Joseph Schuster, pe care Mozart l-a avut în față); ele au în genere o configurație expresivă încă mai net individualizată decît concertele, răsfrîngînd etapele acelor profunde și dramatice experiențe de viață prin care a trecut Mozart în lunile petrecute la Mannheim și la Paris. Ambianța intimă, interiorizată, a sonatei K. V. 302 în mi bemol major, ținînd cumpăna între avînt liric și melancolie, nu poate să nu evoce pateticul episod al dragostei lui Wolfgang pentru Aloysia Lange; după cum întreaga sonată în mi minor (K. V. 304), cu tragismul ei abrupt, este o imagine răscolitoare

---

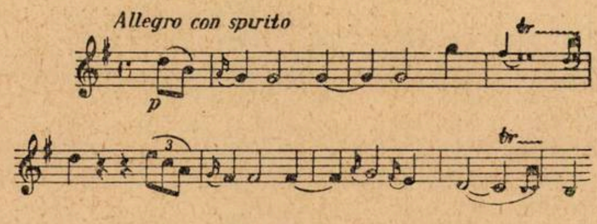
17) C. I. Berleand, „Mozart“, Colecția „Clasicii muzicii universale“, Moscova—Leningrad, 1948.

18) Un al șaselea concert de vioară, K. V. 271 a în re major, a fost fără îndoială scris de Mozart în anul 1777, dar s-a păstrat numai sub forma unei prelucrări din secolul al XIX-lea, care îl apropie de maniera virtuoșilor parizieni. Al șaptelea concert, în mi bemol major, este obiectul unor mari contestații. In primul catalog Köchel figurează sub nr. 268, fiind situat în anul 1780. St. Foix susține cu lux de argumente autenticitatea știmei de vioară solo a acestui concert, ca datînd din anul 1786 (vol. IV, p. 128). H. Abert înclină să-l considere prelucrat după simple schițe mozartiene (vol. I, p. 508). A. Einstein l-a reclasat sub nr. 365 b în ediția a 3-a a catalogului Köchel (1937). In sfîrșit, unii muzicologi (printre care Paumgartner) îi contestă cu totul autenticitatea.

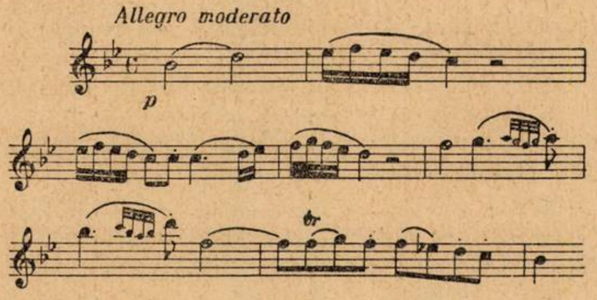
a cumplitei singurătăți în care va fi rămas tînărul de 22 de ani după moartea mamei, în acel Paris frivol și rece care nu-l putea înțelege.

Sonatele vieneze sînt mai ample (în trei părți) și manifestă o netăgăduită maturizare a meșteșugului, precum și o stare de spirit mai echilibrată, mai egală. Se simte în ele liniștita certitudine a celui care își găsise adevărata cale — aceea de „artist liber“ după ruptura violentă cu arhiepiscopul de Salzburg și cu tutela timorată a părintelui său — deși nu lipsesc nici aci presimțirile dureroase ale marilor încercări ce aveau să vină. Dincolo de aceste deosebiri însă, trăsătura predominantă și comună a ambelor cicluri de sonate este etapa cu totul nouă pe care ele o reprezintă în raporturile dintre cele două instrumente: și cînd spunem nouă, nu ne gîndim numai la creația mozartiană, ci la întreaga literatură de sonate a epocii. Vioara stă acum pe același plan cu pianul, ca un partener egal, într-un adevărat dialog. Nimic asemănător nu se poate găsi în lucrările similare ale vremii (Boccherini, Ph. E. Bach, Clementi). Considerabilul pas înainte pe care-l constituiau aceste sonate nu a scăpat nici contemporanilor. În al său „Magazin der Musik“, criticul Kramer scria în 1783: „Aceste sonate sînt unice în felul lor; bogate în idei noi, ele poartă pecetea geniului muzical al autorului lor, sînt foarte strălucitoare și adecvate instrumentului. Acompaniamentul viorii (sic) este atît de artistic legat cu partea de pian, și ambelor instrumente li se dă tot timpul o atît de mare atenție, încît executarea acestor sonate pretinde un violonist tot atît de desăvîrșit ca și pianistul“.

Asemenea merite ar fi de-ajuns pentru a asigura sonatelor mozartiene pentru vioară și pian un loc unic în istoria muzicii de cameră. Să pătrundem însă mai adînc în intimitatea acestui duo între vioară și pian. Apropierea între cele două instrumente nu ia numai aspectul unei egale împărțiri a rolurilor lor (realizată cu aceeași măiestrie și vivacitate a imaginației pe care o dovedeau alternanțele de solo și tutti în concerte) ci și acela al unui schimb, al unei interacțiuni reciproce. O sumă de elemente ne duc la concluzia — care poate părea temerară la primă vedere — că în această interacțiune vioara a fost aceea care a avut o mai marcată influență modelatoare asupra pianului, și nu invers. Principiul fundamental al „cantabilității instrumentale“ mozartiene este și aici un fir conducător. Pentru vioară în primul rînd par concepute acele teme specifice de „allegro-cantabile“, de la care pianul însuși învață să cînte mai larg și generos ca oricînd pînă atunci. Ele se regăsesc în oricare dintre sonate — și putem lua ca exemplu chiar tema inițială a primei sonate de la Mannhein, K. V. 301 în sol major:



sau aceea a uneia din ciclul vienez, K. V. 378 în si bemol major:

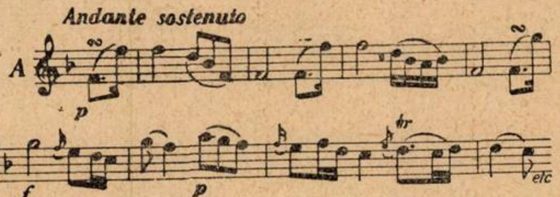


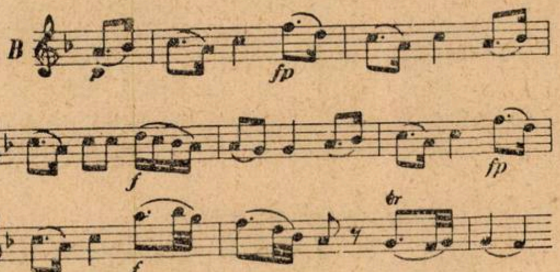
Aceste teme tipic melodice, cu notele lor lungi, susținute, cu conturele lor mlădioase și expresive, atrag atenția și printr-alt element: prin ornamentația lor. Așa cum se întîmplă întotdeauna la Mozart, ornamentele nu sînt elemente adăugate, care ar putea lipsi din desfășurarea melodiei, ci fac parte integrantă dintr-însa, avînd un rol expresiv bine determinat. Este clar de pildă aportul pe care îl are „grupetto-ul“ din exemplul 19 de mai sus, în impulsul cu care țîșnește linia melodică spre înălțimi. Dar aci, ornamentele au și alt rost: acela de a ajuta pianul să realizeze o continuitate melodică cît mai apropiată de aceea a viorii, dilatînd oarecum durata sunetelor lui (scurte prin natura lor), prelungindu-le și legîndu-le [19]). Aceasta este funcțiunea — în exemplu 18 — a acelor triluri și apogiaturi lungi, care sînt departe de zorzoanele capricioase ale Roccocoului.

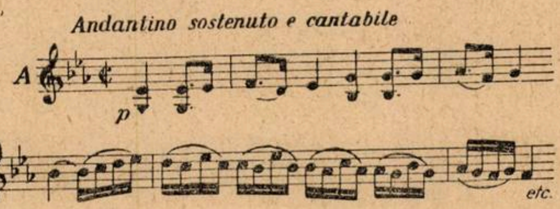
Asemenea teme imprimă întregii mișcări respective acel caracter cursiv de allegro cantabile. Exemple și mai evidente de tematică violonistică oferă însă părțile lente ale sonatelor. Aci compozitorul, nemaifiind ținut de regulele stricte ale allegro-ului de sonată, își poate exprima intențiile și prin mijlocirea construcției mai personale a mișcării. Aproape în totalitatea cazurilor, pianul este cel care expune la început ideea principală a mișcării; în schimb însă, viorii îi revine menirea de a o aduce din nou la sfîrșit, îmbogățită cu tot ceea ce a sedimentat într-însa partea de mijloc. Nu numai că vioara are ultimul cuvînt, dar ea aduce o împlinire, o rotunjire a ideii, care-și capătă abia atunci întreaga semnificație: astfel acele admirabile cînturi lente apar ca gîndite în ultimă instanță, pentru vioară. Mai limpede ca oriunde apare acest lucru atunci cînd după expunerea ideii principale de către pian, vioara intonează singură o nouă temă — de obicei patetică şi foarte expresivă (exemplele A de mai jos) — ce alcătuieşte secţiunea centrală, pregătind astfel reapariţia ideii iniţiale (exemplele B) pe care tot ea o va cînta — în toată plenitudinea ei :

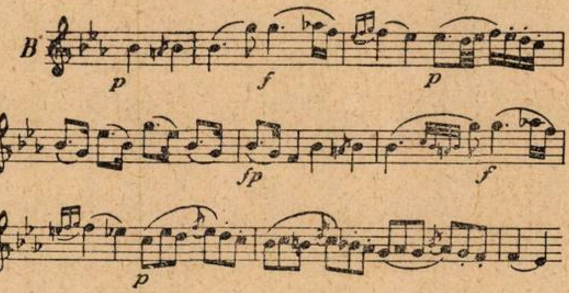
---

[19]) Fără a o lega direct de vioară, H. Dennerlein pomenește această funcțiune a ornamentației în muzica mozartiană pentru pian; op. cit. p. 300.

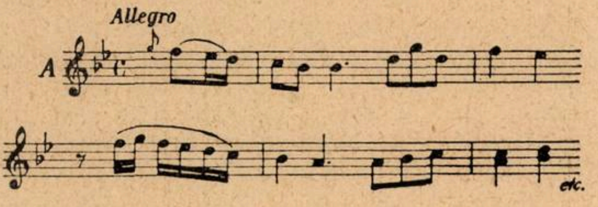


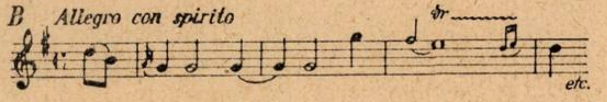




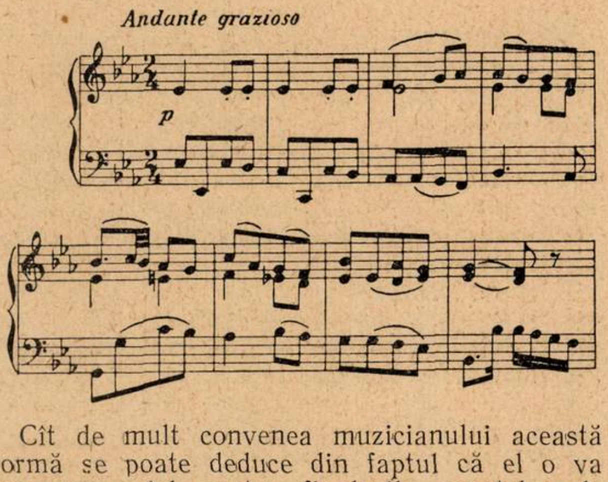


După aceste exemple, nu va mai apărea poate riscată afirmaţia că sonatele pentru vioară şi pian, recunoscute îndeobşte ca fiind în ansamblul lor superioare celor pentru pian — au exercitat pînă la un punct o influenţă asupra acestora din urmă, în acelaşi sens al cantabilităţii, al construcţiei unitare şi legate, al spontaneităţii şi firescului expresiei. Un anumit paralelism între ciclurile de sonate pentru vioară şi cele ale sonatelor de pian a fost de altminteri stabilit [20]). Nu este elocvent faptul că primele capodopere mozartiene în domeniul sonatei pentru pian (sonata în la minor K. V. 310; do major K. V. 330; la major K. V. 331 etc.) sînt compuse la Paris îndată după experienţa primelor sonate mannheimeze pentru vioară ? că într-însele abundă indicaţii ca „andante cantabile" sau „adagio cantabile" ; că celebra sonată în la major începe cu acel „andante grazioso" atît de „cîntat", iar tema iniţială a sonatei K. V. 333 în si bemol major, „extrem de cantabilă" (St. Foix), evocă începutul sonatei pentru vioară în sol major, după cum se poate constata mai jos ?





Regretăm că nu ne putem opri asupra anumitor sonate pentru vioară, excepţionale prin realizarea lor artistică — prin adîncirea şi autenticitatea sentimentului, originalitatea şi stringenţa formei (înainte de toate, sonata „tragică" în mi minor ; sonata K. V. 377 în fa major, cu un allegro eroic şi avîntat şi un splendid andante patetic în re minor ; K. V. 380 în mi bemol major cu un „andante con motto" elegiac, în sol minor). Ne mărginim însă aci la trăsăturile lor generale. În această privinţă, trebuie semnalat faptul că în sonata K. V. 302 în mi bemol major apare pentru prima oară un tip de rondo nou. Tema principală este substanţa unică a întregii mişcări ; episoadele care alternează cu acest refren nu sînt altceva decît o variaţie subtilă a lui. Astfel sînt duse la un punct culminant „unitatea în diversitate" şi „dezvoltarea organică" pe care le-am aflat în concertele de vioară. Tema însăşi a acestui rondo lent (andante grazioso), excepţională prin expresia ei dulce şi gînditoare, graţioasă şi gravă, pare a-l fi dus pe Mozart către o asemenea soluţie :



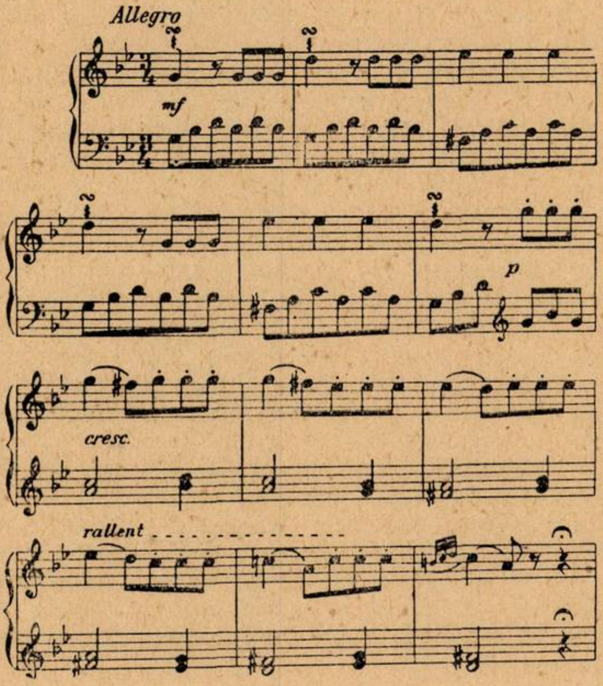
Cît de mult convenea muzicianului această formă se poate deduce din faptul că el o va lua ca model pentru finalurile sonatelor de vioară vieneze.

Filonul inspiraţiei de origine populară continuă să străbată şi sonatele pentru vioară şi pian. Se pot cita în acest sens pagini ca allegro-ul final din sonata K. V. 301, cu aspectul lui de „Ländler", de muzică sătească; tema cu variaţii, simplă, proaspătă şi naivă, din sonata K. V. 379 în sol major; etc. În aceeaşi ordine de idei trebuie pomenite două serii de *„variaţiuni"* pentru vioară şi pian, compuse în 1781 pe tema unor ariete franceze ce se bucurau pe atunci de o mare popularitate: „La Bergère Célimène" şi „Hélas, j'ai perdu mon amant" (K. V. 359 şi 360). O dată mai mult, vioara apare ca avînd un rol de punte de legătură între muzica vocală şi cea instrumentală.

---

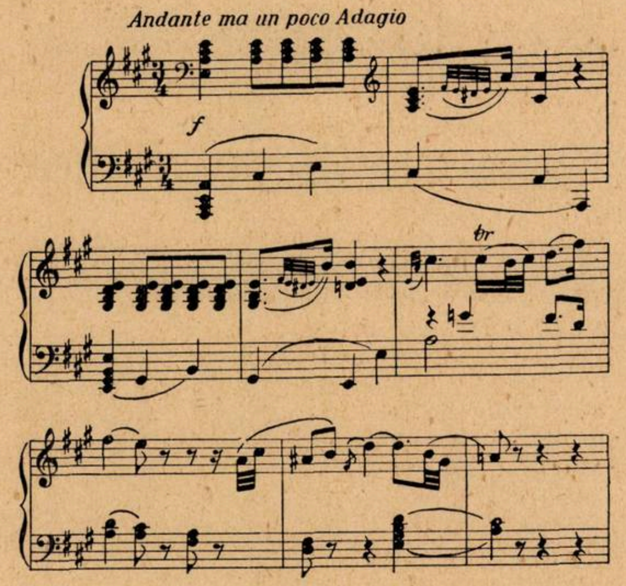
[20]) Hans Dennerlein, Op. cit., passim.

Un interes deosebit prezintă una dintre ultimele sonate din ciclul „Aurnhammer": K. V. 379 în sol major. Ea începe cu un adagio amplu, grandios şi nobil, urmat de un allegro în sol minor — pasionat, dramatic şi sumbru, cu accente ce prevestesc pe Beethovèn



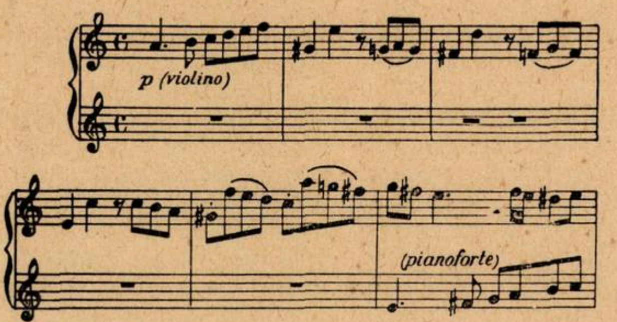
Desfăşurarea liberă şi îndrăzneaţă a acestor părţi, modulaţiile, suspensiile, etc. fac să se presimtă un stil nou — acela al viitoarelor fantezii pentru pian. De asemenea, în preludiul lent ca şi în allegro-ul ce izbucneşte cu impetuozitatea unui fugato, se pot discerne primele semne ale unei înrîuriri capitale pentru evoluţia ulterioară a lui Mozart: aceea a vechilor maeştri, Bach şi Haendel.

Este semnificativ faptul că şi această etapă hotărîtoare în muzica lui Mozart şi-a găsit ecou în creaţia lui violonistică. Într-adevăr, există un ciclu de compoziţii pentru vioară şi pian, mult mai puţin cunoscut decît sonatele precedente, unde se revela din plin influenţa stilului sever, contrapunctic, şi care apar ca un adevărat laborator al marilor experienţe prin care trecea Mozart în anii 1782—1783: e vorba de aşa-numitele „sonate" K. V. 403, 372 şi 402 — neterminate — precum şi de fantezia K. V. 396 în do minor. Primele două, Mozart le-a început cu intenţia de a scrie o serie de duo-uri dedicate Constanţei, cu care compozitorul tocmai se căsătorise 21): o dovadă mai mult a predilecţiei lui Mozart pentru vioară, în exprimarea sentimentelor lui celor mai intime. Foarte interesante sînt însă celelalte două. „Sonata în la major" este în realitate — după cum remarca H. Abert — un preludiu urmat de o fugă în la minor, după pilda vechilor uverturi. Preludiul grav, somptuos, este o pagină admirabilă prin forţa ei expresivă şi prin îndrăzneala facturii. Cu alternanţele ei de umbră şi lumină, de tandreţe şi energie, cu modulaţiile şi cromatismele dramatice, cu libertatea discursului său muzical, ea aminteşte de unele culmi pe care le va atinge muzica instrumentală mozartiană a ultimilor ani: introducerile lente la simfoniile „Praga" sau nr. 39 în mi bemol, uvertura la „Don Juan". De altminteri, ritmul caracteristic din acest magnific preludiu este acelaşi cu al celebrului menuet din „Don Giovanni":



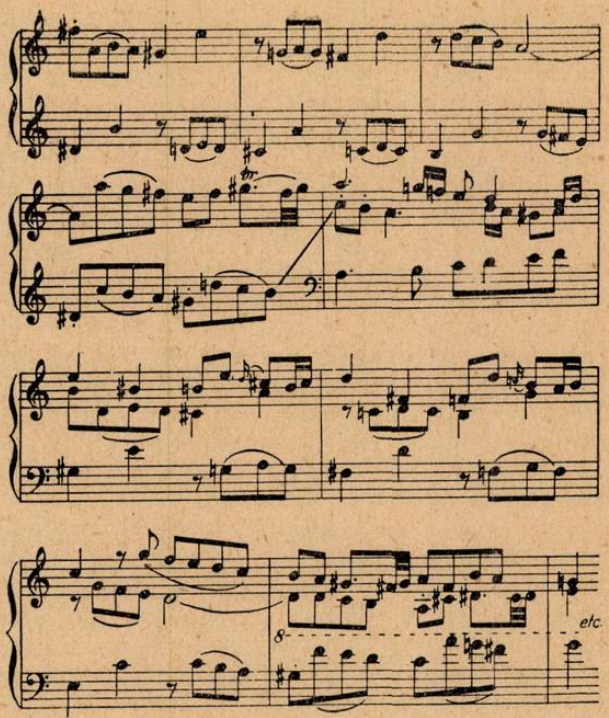
Fuga ce urmează a fost numai începută de Mozart (şi terminată, ca şi alte compoziţii din acest ciclu, de abatele Stadler). Tema este de o mare vigoare şi prima jumătate a fugii arată ce rezultate impresionante putea obţine Mozart în acest domeniu

Allegro moderato (fuga).



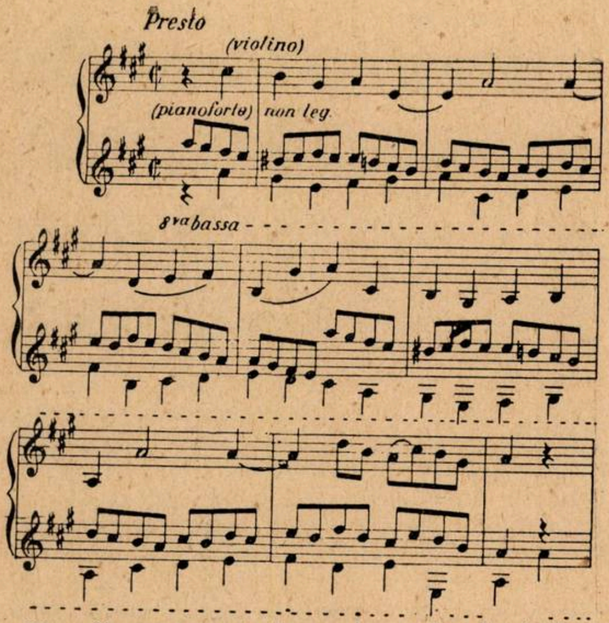
---

21) După cum arată inscripţia manuscrisă pe sonata K. V. 403: „Sonate première. Par moi, W. A. Mozart, pour ma très chère épouse".

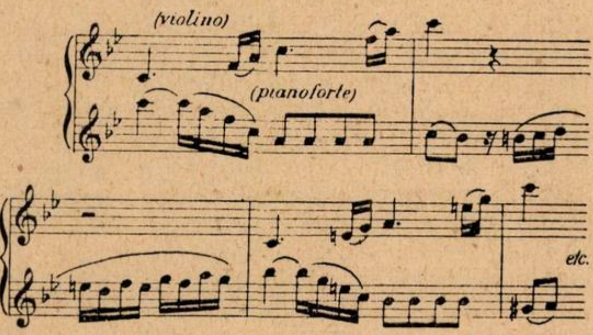


Caracterul întregii compoziţii o aşază în rînd cu marile fantezii — expresia cea mai înaintată a muzicii mozartiene pentru pian. Această alăturare este confirmată de un fapt vrednic să fie amintit. Muzicologul R. Haas a descoperit că manuscrisul uneia dintre aceste fantezii (K. V. 396 în do minor), rămasă de asemenea neterminată şi întregită de Stadler, comporta iniţial şi o parte de vioară din care nu s-au păstrat decît cinci măsuri [22]). Iată deci că lucrarea care deschidea drumul acelor uimitoare fantezii pentru pian era plănuită de Mozart ca un duo — fără precedent în istoria muzicii — între pian şi vioară.

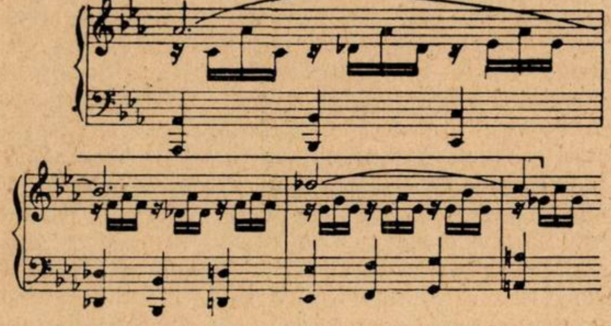
Pentru Mozart, adoptarea stilului riguros al vechilor maeştri, în formele lui arhaizante, avea să fie numai o etapă. Construcţia polifonică şi economia strictă a mijloacelor au fost ţeluri veşnic prezente, într-un fel sau altul, în arta mozartiană ; contactul cu Bach şi Haendel le-a dat o nouă vigoare, dar nu l-a întors pe Mozart din calea sa, ci l-a făcut doar să meargă şi mai departe. Contrapunctul şi stringenţa formei şi-au precizat în cele din urmă acel aspect specific mozartian care, în chip aproape miraculos, merge mînă în mînă cu spontaneitatea şi diversitatea inspiraţiei, cu fluenţa şi libertatea imaginaţiei, cu firescul, graţia şi cantabilitatea. De aci au ieşit capodopere ca simfonia „Jupiter", uvertura la „Flautul fermecat", „Requiemul". Asemenea împliniri se vor întîlni şi în ultimele sonate de vioară (K. V. 454, 481, 526 şi 547), scrise între anii 1784—1788. Finalul sonatei K. V. 526 este un presto original, care îmbină martelarea necruţătoare a unui „moto perpetuo" cu episoadele jucăuşe, rigoarea contrapunctică a „toccatei" cu fantezia unui rondo :



Un allegro cu un început cursiv şi strălucitor — ca cel din marea sonată în si bemol dedicată violonistei Regina Strinasacchi (K. V. 454) dă naştere pe neaşteptate unei suprapuneri contrapunctice surprinzătoare :



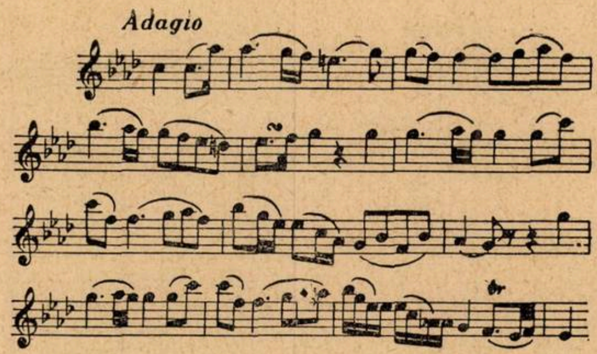
În sonata în mi bemol K. V. 481 apare faimosul motiv de patru note care pare să fi urmărit pe Mozart toată viaţa şi care, peste 3 ani, avea să dea naştere marelui fugato final din simfonia „Jupiter" :



În genere ultimele sonate de vioară se pot număra printre cele mai desăvîrşite realizări ale genului. Unele andante sau adagio-uri ating culmi de emoţie — o forţă expresivă nebănuită pînă atunci. Iată de pildă melodia aproape romantică, de largă respiraţie, pe care o cîntă vioara în adagio-ul sonatei K. V. 481 :

---

22) R. Haas, „Mozart", 1933 şi „Augsburger Mozart-Buch", 1942—43.



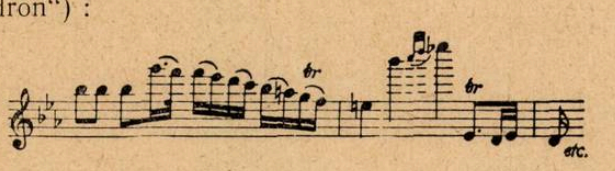
Uimitoare și profund impresionante sînt însă transformările, metamorfozele acestor melodii (în care facultatea de „dezvoltare organică“ a lui Mozart ajunge la treapta ei supremă) ; armoniile, modulațiile îndrăznețe și neașteptate ce par să deschidă perspective necunoscute, modificările de ritmuri și acompaniament care aruncă asupra temelor lumini mereu altele. Nu s-ar putea găsi echivalent acestei muzici, pînă la „sonata Kreutzer“.

IV. CONCLUZII

Dacă polifonia strictă a vechilor maeștri, cu rigoarea ei, cu aspectul ei „obiectiv“, cu tematica ei în linii drepte și frînte (oarecum „unghuloasă“) părea făcută tocmai pe măsura instrumentelor cu taste (orgă, clavecin, clavicord), polifonia suplă și liberă către care aspira Mozart cerea alte mijloace de expresie. De aceea nu este de mirare că ea și-a găsit o deplină întruchipare în marile cvartete pentru coarde (cele două cicluri : 6 „Haydn-Quartette“ 1782—1785, și 4 cvartete ulterioare 1786—1790, la care trebuiesc adăugate și admirabilele cvintete pentru coarde). Lucrul este îndeobște cunoscut și se dispensează de exemple sau demonstrații. De la un capăt la altul, aceste splendide compoziții sînt modele de construcție strînsă, judicioasă, perfect echilibrată, dar în același timp fluidă, firească și degajată. Îmbinarea caracteristică a scriiturii contrapunctice și a sprintenelor episoade omofone apare încă din primul cvartet mare, în sol major. Comparația cvartetelor mozartiene cu cele ale lui Haydn (căruia compozitorul îi aducea un modest omagiu în dedicație) este edificatoare. In „cvartetele ruse“ ale lui Haydn (1781) tipul cvartetului clasic este stabilit în liniile lui fundamentale : structura părților, personalitatea fiecăreia dintre cele patru voci, prelucrarea tematică a dezvoltărilor, sînt achiziții îndeplinite. Ceea ce însă Mozart aduce nou, propriu și inimitabil în cvartete este acea curgere lină, acea căldură și elasticitate care sînt atributele organismului viu. Iar semnele prin care se manifestă aceste însușiri sînt întocmai aceleași pe care le-am deslușit și în concertele sau sonatele pentru vioară — aci însă într-un stadiu superior : cantabilitatea atinge atît în părțile lente[23]) cît și în allegro-uri o lărgime de respirație și o fluență fără precedent ; dezvoltarea bazată pe desfășurarea continuă a firului melodic se îmbogățește cu noi posibilități prin alternarea și gruparea măiestrită a celor patru instrumente și a timbrelor lor, prin lărgirea temerară a conceptului armonic și a modulațiilor ; „unitatea în diversitate“ își găsește încă o formă de realizare prin integrarea tuturor episoadelor într-un context contrapunctic care nu le știrbește nimic din savoare și prospețime, ci se mlădiază după toate întorsăturile expresiei. In toate aceste trăsături vom recunoaște pe „violonistul Mozart“, cel pentru care vioara (și, alături de ea, instrumentele surori) era instrumentul predilect în exprimarea pasiunilor și cel mai apropiat de idealul acelei „Vox humana“ pe care tatăl său o propunea ca suprem țel în metoda de vioară.

Dar aceste caracteristici nu sînt proprii numai muzicii de cameră, ci și compozițiilor pentru orchestră din epoca maturității lui Mozart : serenade, uverturi, simfonii, marile concerte pentru pian. Wagner a caracterizat foarte frumos ultimele simfonii : „Melodia este elementul lor esențial. Mozart a insuflat instrumentelor inflexiunea pasionată a vocii omenești, către care geniul său tindea cu precădere... A dus perfecțiunea de expresie vocală a instrumentelor la o asemenea înălțime încît putea să îmbrățișeze nu numai seninătatea, dulcea și intima beatitudine a lui Haydn, ci și toată adîncimea nesfîrșită a aspirațiilor inimii“. Sînt cunoscute acele caractere specifice ale creației simfonice mozartiene din ultima perioadă — ca fuziunea între dezvoltarea pe fragmente a motivelor și cea melodică, pătrunderea cantilenei în miezul chiar al temelor masculine, suplețea contrapunctică ș. a. — precum și legătura ei nemijlocită cu marile opere, cu muzica vocal-dramatică[24]). Ceea ce s-a scos însă mai puțin în evidență este auxiliarul pe care îl constituia pentru Mozart, în realizarea acestor aspirații, vioara.

Firește, în toate „știmele“ de vioară pe care le-a scris Mozart pentru compozițiile lui orchestrale se simte calitatea lui de violonist. Siguranța, ușurința și naturalețea cu care Mozart mînuiește vioara ca instrument în orchestră demonstrează că el îi cunoaște perfect toate resursele, știe tot ce îi poate cere dar subordonează totul menirii ei de a „cînta“ în voie. In tinerețe, Mozart se amuză să pună compartimentul viorii prime la încercări foarte îndrăznețe pentru vremea aceea, dar care rămîn specific violonistice, ca acest pasaj din divertismentul K. V. 287 (numit și „Serenada Lodron“) :



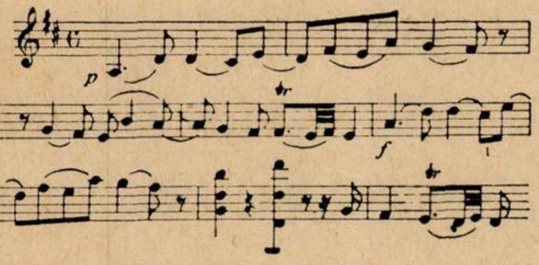
Tot în divertismentele din această epocă

---

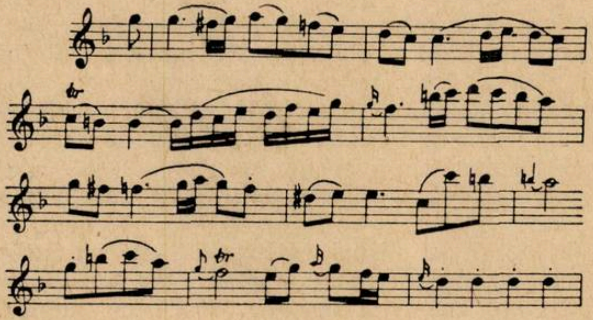
[23]) Adagio din Cvartetul K. V. 428 face să se presimtă pagini din „Tristan“.

[24]) V. în acest sens Berleand, Op. cit., și Livanova „Istoria muzicii universale“ capitolul „Mozart“.

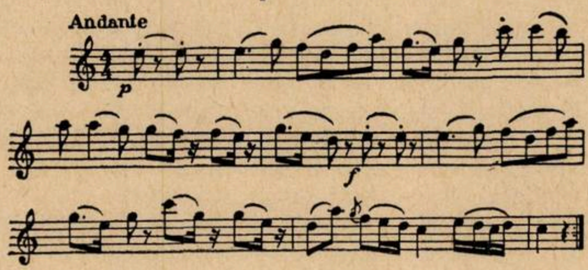
(1777) Mozart se preocupă să utilizeze întreg ambitus-ul sonor al viorii — de la notele foarte acute din exemplul precedent pînă la cele mai grave :



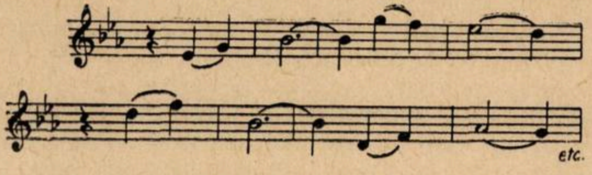
În aceleaşi compoziţii apar uneori teme concepute în mod evident pentru vioară — alcătuind ceea ce Günter Hausswald [25]) numeşte „Geigenthematik" (tematică violonistă), şi caracterizate după acelaşi autor prin : „Gingăşia liniei melodice, frazarea, sprinteneala jucăuşă în care se înscrie o ornamentaţie foarte precisă".



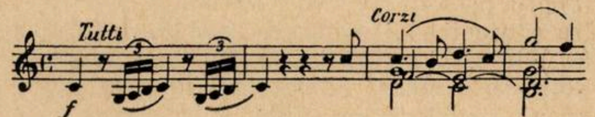
O asemenea tematică este adecvată specificului divertismentelor, dar se întîlneşte adesea şi în simfoniile de tinereţe. Nici în lucrările sale de maturitate, Mozart nu părăseşte niciodată specificul violonistic al tematicii ; îl adînceşte însă necontenit sub raportul expresiei. În ultima sa serenadă — K. V. 525 „Eine kleine Nachtmusik" vom întîlni o temă ca aceasta, pe care numai vioara o poate realiza în alternanţa ei de suspine şi de largă desfăşurare melodică, în îmbinarea ei de lirism şi de graţie unduitoare :



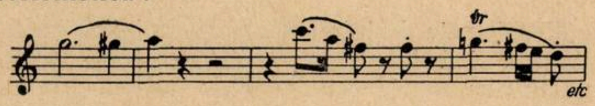
În ultimele simfonii, tematica violonistică abundă sub toate formele ei. O pildă neîntrecută de allegro cantabile oferă tema iniţială a simfoniei nr. 39 în mi bemol major :



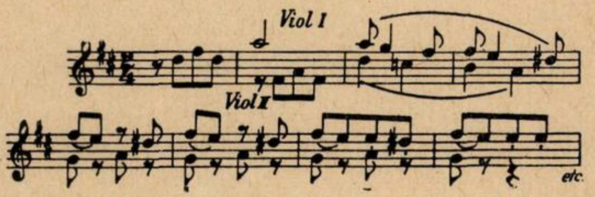
Alteori, într-o temă energică, ritmată, atacată de plenul orchestrei, viorile introduc o a doua frază de cantilenă suavă : este includerea contrastului, a tensiunii, în cuprinsul temei însăşi :



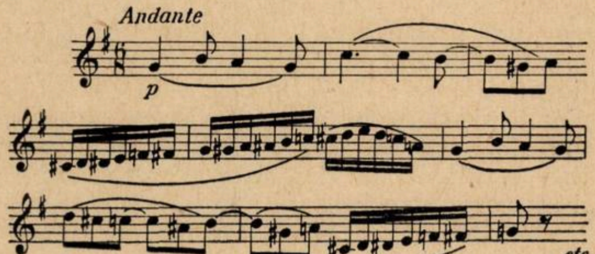
A doua temă din aceeaşi primă mişcare a simfoniei „Jupiter" aduce, după un început „cîntat", un motiv sprinten, de o factură cu totul violonistică :



Alternanţe asemănătoare — pretinzînd posibilitatea simultană de sunet legat, susţinut, şi de vioiciune graţioasă, jucăuşă, aşa cum o posedă într-un grad optim vioara — se regăseşte adesea în finaluri, ca cel din simfonia K. V. 504 (Praga) :



Este de la sine înţeles că în părţile lente vom regăsi acele desfăşurări ample, largi, pline de nobleţe şi de un conţinut emoţional profund şi bogat, ce servesc de substanţă muzicală mişcării întregi :



Asemenea exemple ar putea fi înmulţite în mare număr, după cum s-ar putea stabili interesante analogii între tematica viorii ca instrument solist, cea simfonică şi cea vocală, la Mozart. Important este înainte de toate că specificul stilistic al acestor teme nu rămîne limitat la configuraţia lor „în sine", ci se înscrie într-o structură de ansamblu, într-un discurs muzical ce înfăţişează el însuşi trăsături înrudite. Pe acestea din urmă am căutat în primul rînd să le scoatem în evidenţă parcurgînd creaţia lui Mozart pentru vioară, şi nu vom mai reveni asupra lor. Credem însă util să adăugăm o precizare, spre a preîntîmpina eventuale confuzii. Cercetînd aspectele generale ale stilului instrumental mozartian în legăturile lor cu vioara, nu am înţeles nici un moment să afirmăm că vioara l-a determinat pe compozitor să ajungă la anumite rezultate precum stilul cantabil, organicitatea, continuitatea dezvoltării, unificarea episoadelor diverse, supleţea contrapunctică ; ci numai ca atari elemente stilistice, proprii personalităţii lui Mozart, esenţiale pentru concepţia lui muzicală ca şi pentru întreaga lui fiinţă, şi-au găsit un instrument ideal de expresie în vioară, şi că acest fapt nu putea să nu se răsfrîngă la rîndul lui asupra întregii creaţii a geniului muzician. 26)

---

[25]) Op. cit., p. 110 ultimele trei exemple citate sînt împrumutate din această lucrare.

V. INTERPRETARE

Problemele de interpretare violonistică mozartiană derivă de-a dreptul din concluziile la care ne-au dus consideraţiile asupra rolului viorii în muzica instrumentală a compozitorului. Violonistul Mozart ne este şi aci un îndreptar : „Însăşi structura tehnică a pieselor pentru vioară corespunde felului său personal de a cînta" (B. Paumgartner, op. cit., p. 113). S-au păstrat şi unele mărturii directe în această privinţă. Andreas Schachtner relatează preferinţa pe care Mozart o avea din copilărie pentru tonul cald şi rotund : din pricina acestor calităţi, el avea o mare admiraţie pentru o vioară a lui Schachtner pe care o denumise „Buttergeige" (intraductibil, de la „Butter" = unt şi „Geige" = vioară). Povestirea arată în continuare extraordinara fineţe de auz a lui „Wolferl", cu corolarul ei — puritatea extremă a intonaţiei. Cînd Schachtner vine în casa Mozart cu acea „Buttergeige", înainte de a apuca s-o scoată din cutie, Wolfgang, care tocmai cînta pe vioara lui proprie, îi spune : „Domnule Schachtner, vioara dv, este acordată cu o jumătate de sfert de ton mai jos decît este a mea acum — dacă aţi lăsat-o acordată aşa cum era ultima oară". (Cu două zile înainte, n. r.). „Am rîs, dar tatăl, care cunoştea excepţionala ureche a copilului, m-a rugat să-mi scot vioara şi să văd dacă n-are dreptate. Într-adevăr aşa era" 27). Tot la vîrsta de 6 ani, ascultînd la Mainz pe violonistul Esser, Wolfgang îi spune cu francheţe că „ştie să cînte bine dar exagerează efectele şi ar face mai bine să execute întocmai cum e scris" 28). Toată viaţa, Mozart va fi un duşman declarat al virtuozităţii goale, al rapidităţii exagerate, al lipsei de atenţie dată sensului intrinsec al muzicii. Însuşi tatăl său îl educase în această direcţie. În 1778, el îi scria fiului la Mannheim, vorbind despre violonistul Lolli : „Nu-mi place iuţeala ameţitoare, de dragul căreia sonoritatea instrumentului e folosită numai pe jumătate şi ajungi să cînţi aproape în aer, abia atingînd cu arcuşul corzile viorii". Cu puţin înainte, Wolfgang îi împărtăşise impresiile sale de la o Academie (audiţie muzicală) din Mannheim : „Am avut bucuria să-l ascult pe dl. Fränzl cîntînd un concert la vioară. Mi-a plăcut foarte mult ; ştiţi că nu sînt mare iubitor de dificultăţi ; el cînta lucruri grele, dar nu se cunoaşte că e greu, crezi că îl poţi imita lesne, şi aşa se şi cuvine ; are un ton foarte frumos, rotund ; nu scapă nici o notă, totul se aude ; totul e marcat, are un staccato frumos într-un singur arcuş, în sus ca şi în jos ; dublul tril nu l-am mai auzit încă niciodată aşa ca la dînsul — cu un cuvînt : nu e un scamator („Hexenmeister") ci un foarte solid violonist". „În ce constă arta de a citi la prima vedere ?" — scrie Mozart tot din Mannheim ; „Iată : a cînta bucata în tempo-ul just, a executa toate notele, apogiaturile, etc. cu expresia şi stilul potrivit („mit der gehörigen Expression und Gusto"), astfel încît să se creadă că cel care cîntă a compus-o el însuşi". Franz Anton Ernst, vorbind despre vizita pe care i-a făcut-o muzicianului în anul 1785, la Viena, violonistul Eck, afirmă că acesta „era un instrumentist cu desăvîrşire pe gustul lui Mozart, din pricina frumosului său stil legat". În sfîrşit, nu e lipsit de interes ceea ce spuneau contemporanii săi despre interpretarea lui Mozart însuşi — de data aceasta la pian : „Fineţe şi delicateţe, expresia cea mai frumoasă, cea mai grăitoare („redend") şi o simţire care te mişca pînă în fundul inimii — acestea erau trăsăturile execuţiei sale" (Nissen). Simplu şi cuprinzător spune Haydn : „Îţi mergea de-a dreptul la inimă".

Din asemenea date se poate face un tablou destul de precis dar şi foarte complex, al însuşirilor pe care le cere o justă interpretare mozartiană. Din punct de vedere tehnic, un control riguros al intonaţiei, o mare precizie care să asigure egalitatea şi claritatea perfectă a notelor, articularea distinctă, corectă a tuturor ornamentelor, fără nici o alterare a liniei muzicale. Aceste calităţi cer o mînă stîngă foarte sigură şi pusă la punct ; nu mai puţin importante sînt exigenţele în ce priveşte mîna dreaptă — supleţea şi varietatea trăsăturii de arcuş, care să realizeze deopotrivă generosul legato mozartian dar şi acele „staccati" şi „spiccati" caracteristice, incisivitatea şi sprinteneala graţioasă a anumitor pasaje, evitînd deopotrivă moleşirea conturelor dar şi asprimea sau uscăciunea ; iar peste toate, acel „ton rotund", plin, bărbătesc şi însufleţit, care să apropie sunetul viorii de vocea umană, şi o naturaleţe care să nu lase niciodată impresia de „greutate". Astfel, chiar sub raportul pregătirii pur tehnice, muzica lui Mozart este foarte exigentă. A o considera facilă

---

26) Nu ne-am oprit asupra unui număr de compoziţii mozartiene pentru vioară — precum : Adagio în mi major K. V. 261 ; Rondo în si bemol K. V. 269 şi Rondo în do major K. V. 373 ; Simfonia concertantă K. V. 364 şi fragmentele de dublu şi triplu concert K. V. Anh. 56 şi 104 ; cele două duete pentru vioară şi violă K. V. 423 şi 424 ; trio-urile şi cvartetele cu *pian, cvintetul cu clarinet etc. Unele dintre ele — ca Simfonia* concertantă — se numără printre lucrările de primă mărime, ca şi ultimele sonate pentru vioară asupra cărora am insistat foarte puţin. Dar ele marchează o înplinire, un capăt de drum, şi aci ne-au interesat în primul rînd, momente care înseamnă un început sau o etapă hotărîtoare.

27) Citat de H. Abert, op. cit., 27.

28) Scrisoare a lui Leopold Mozart din 7 decembrie 1780.

este o gravă eroare, explicabilă numai prin faptul că ea se ține departe de un anumit tip de virtuozitate exterioară, gratuită și ca atare vizibilă, care face ca toți începătorii în ale viorii să-și încerce puterile cu sonatele sau concertele de Mozart. Este nevoie de un anumit nivel de educație muzicală spre a-ți da seama de marile dificultăți și probleme pe care le ridică execuția oricărei pagini de Mozart, simplă și ușoară în aparență.

Intr-adevăr, la Mozart mai mult ca la oricare alt compozitor, problemele tehnice au implicații muzicale propriu-zise, de conținut și de sens. Nu există virtuozitate în exces față de substanța muzicală, și tocmai de aceea execuția este mai pretențioasă chiar din punct de vedere tehnic, pentru că orice deficiență alterează însuși înțelesul muzicii. Cu atît mai importante apar problemele de interpretare propriu-zisă — de expresie muzicală [29]). Muzica lui Mozart este în esența ei o muzică expresivă și cantabilă într-un grad înalt, apropiat de cel al vocii omenești. Nimic mai eronat prin urmare decît o interpretare rece, seacă, abstractă sau una ștearsă, palidă, mișcîndu-se între limite strîmte de expresie. Dar ce înseamnă *expresie* la Mozart? Aci este miezul problemei. De bună seamă, expresia pe care o cere Mozart atunci cînd judecă aspru, de pildă, pe Clementi fiindcă are o perfecțiune mecanică și e lipsit de simțire („Empfindung") înseamnă pregnanță, plenitudine și diversitate în redarea stărilor sufletești, căldură și spontaneitate („sentimentul cu care cînta îți mergea de-a dreptul la inimă"), aspect viu și concret al execuției („ca și cum cel care cîntă ar fi compus piesa el însuși"). Dar aceasta nu trebuie să ducă la un patetism neîngrădit, la un zbucium „titanic", la prevalarea subiectivismului și la o complacere în tensiune, care sînt străine lui Mozart și secolului al XVIII-lea pe el îl reprezintă — este drept, la treapta lui cea mai de sus. Și patetismul și zbuciumul, și tensiunea sînt prezente la Mozart, dar tind întotdeauna să se înscrie într-o ordine, într-o perspectivă armonioasă și echilibrată. Textul fundamental în această privință este scrisoarea trimisă de compozitor tatălui său, în timp ce lucra la opera „Idomeneo": „Pasiunile, oricît de violente, nu trebuie exprimate niciodată pînă la dezgust; muzica nu trebuie să rănească niciodată urechea, nici în situațiile cele mai cumplite, ci trebuie să aducă mulțumire („Vergnügen") să rămînă întotdeauna muzică" [30]). Această poziție-limită a lui Mozart, care corespunde întocmai momentului istoric, pune în fața interpretului probleme complexe, dificile dar pasionante. Și tot datorită ei, puține creații muzicale au suferit atîtea vicisitudini de interpretare ca cea mozartiană.

Secolul al XIX-lea nu a excelat într-un stil adecvat de interpretare a lui Mozart — și lucrul este istoricește foarte explicabil: era nevoie de perspectivă pentru așezarea lui Mozart în adevărata lui lumină. Ulibîșev constata în 1843, cu pătrunderea lui obișnuită, că „astăzi se caută în concerte mai mult virtuosul decît compozitorul — și în cele ale lui Mozart, el nu e de găsit în epoca unor Kalkbrenner, Moschelès, Thalberg și Liszt" [31]). La numele acestor pianiști am putea adăuga și numele marilor violoniști ai veacului — Rode, Spohr sau Paganini, mai tîrziu Bériot, Vieuxtemps sau Vieniawski, ale căror predilecții nu erau de natură să-i apropie de Mozart. Prodigioasele progrese ale tehnicii violonistice aveau efecte amețitoare și făceau ca lucrări precum sînt cele ale lui Mozart să pară cu totul desuete. Chiar un muzician de talia lui Joachim, interpretul ideal al lui Brahms și Beethoven, pare a fi dat puțină atenție aceluia care a fost unul dintre rarii compozitori de primă mărime, dotați cu o înțelegere profundă pentru vioară.

Interpreții secolului al XX-lea l-au „redescoperit" pe Mozart. O dată cu aceasta, s-a ivit însă o *noua primejdie: imaginea unui Mozart* gracil, manierist, fad — oscilînd între uscăciune și dulcegărie. Pentru a cînta Mozart și a „respecta stilul", unii instrumentiști au crezut că e necesar să-și pună perucă. Urmele acestei tendințe se mai văd și astăzi; ele se pot discerne chiar, parțial, în execuțiile unor foarte mari violoniști din generația trecută, cum sînt Kreisler sau Thibaud, deși la ei erau încorporate într-o concepție artistică superioară și, ca atare, vie.

Marele nostru Enescu a fost unul dintre cei care au deschis ochii generațiilor mai tinere asupra adevăratelor dimensiuni ale creației mozartiene. Firea frămîntată, veșnic nemulțumită cu sine și în căutare de orizonturi noi a lui Enescu îl atrăgea mai mult către Beethoven și către marii romantici decît către Mozart. Cu toate acestea, Enescu interpreta adesea sonatele și concertele de Mozart, pentru care a scris și cadențe. Cu o intuiție adîncă, el venera în Mozart înainte de toate pe compozitorul dramatic, pe care îl declara „fără rival". Și această concepție „dramatică" se vădește și în interpretările enesciene ale sonatelor sau concertelor. De neuitat rămîn, pentru toți cei care l-au ascultat, execuții ca aceea a concertului în mi bemol major — cu învecinarea de impulsuri dîrze și de duioșie din prima parte, cu extraordinara liniște și noblețe a adagio-ului, cu finalul ce împletea verva și nostalgia. O preferință marcată avea Enescu pentru sonata în mi minor, căreia îi dădea un impresionant relief. Admirabila temă a părții întîia, el o intona în pianissimo și într-un registru aproape incolor, fără vibrato, ca o adiere care ar fi venit de foarte departe. Motivul atacat, în forte, irumpea în schimb cu o forță elementară. Alternanțele patetice continuau de-a lungul întregii bucăți, întrerupte numai arareori de horbota acelor spicatti, triluri și ornamente pe care Enescu le executa cu grația lui firească, inimitabilă. În pragul „dezvoltării“, aceeași temă se dezvăluia în tot tragismul ei: violonistul o modela cu pasiune, cu un arcuș energic și extrem de flexibil totodată, dîndu-i o mare căldură și expresivitate printr-un vibrato intens. Pentru ca, după un șir de noi metamorfoze — ca sub încrucișarea unor lumini mereu schimbătoare — ea să răsară din tumult în cele din urmă, transfigurată, la fel de diafană ca și prima oară, dar respirînd o nespusă duioșie, o înțelegere resemnată în care se răsfrîngea întreg drumul lăuntric de pînă atunci. Nimic galant sau frivol nu apărea nici în partea a doua — Tempo di minuetto — unde Enescu crea un climat de melancolie blîndă dar în același timp virilă, dintre faldurile căreia se desprindea evocarea senină a trio-ului în mi major, asemenea unui vis, unei făgăduințe de fericire. Și aci, aceleași alternanțe de pasiune și liniște, același contrast mare de colorit, același ton cînd depărtat, cînd extrem de prezent, vibrato-ul de naturile cele mai diverse, arcușul cînd „drept“, cînd frămîntînd adînc corzile. O asemenea amintire unică poate încerca mai curînd, credem, decît o definiție, să redea imaginea lui Mozart tălmăcit de Enescu. Muzicienii mai tineri, printre care se numără și J. Menuhin [32]) au putut învăța de la el că în Mozart freamătă o lume întreagă de stări lăuntrice, că a cînta Mozart nu înseamnă nici o pură demonstrație de perfecțiune tehnică, nici o limitare la registre scăzute de expresie, ci aceeași necontenită căutare de „onomatopee sentimentale“ care caracterizează, după cuvîntul lapidar al lui Enescu, orice muzică adevărată.

---

[29] Intră aci probleme de agogică, dinamică, frazare propriu-zisă și unele specifice viorii precum: calitatea vibrato ului, glissando, etc.

[30] 26 septembrie 1781.

[31] „Nouvelle biographie de Mozart", vol. II, p. 293.

Unul dintre meritele de seamă ale violoniștilor de astăzi este o preocupare intensă pentru muzica lui Mozart și străduința de a găsi acel echilibru atît de gingaș între elementele complexe ale artei mozartiene: acuratețe tehnică totală, cantabilitate, rotunjime de ton, intensitate de sentiment, grație firească, măsură și armonie. Este peste putință să strîngi esențialul unor asemenea interpretări într-o formulare unică și să le reduci la un singur tip. Dar dincolo de ireductibilul unor interpretări diverse ca acelea ale lui Oistrach, Heifetz, Menuhin, Szigetyi, Stern ș.a. — se poate distinge într-însele, ca un fir conducător, tendința de a restitui muzicii lui Mozart toată plinătatea ei de înțeles uman și întreaga ei putere — acea putere despre care Goethe spunea că „va dăinui de-a lungul veacurilor și nu se va istovi niciodată“.

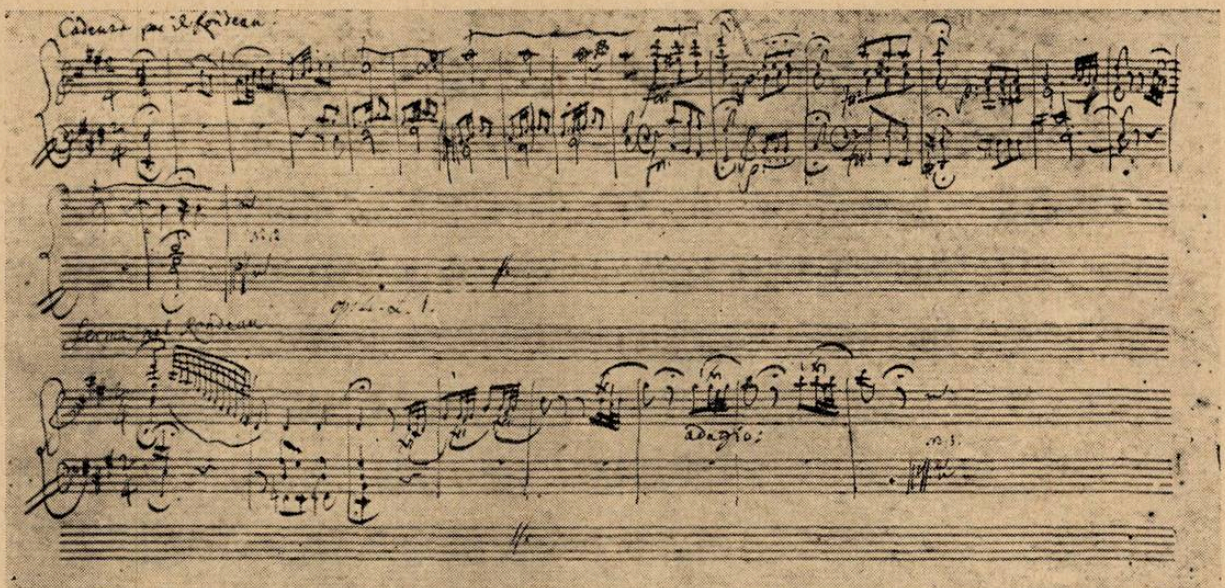
---

32) V. Imprimările concertelor nr. 4 și nr. 7 în re major, executate de J. Menuhin și dirijate de G. Enescu.

Un manuscris Mozart în ţara noastră

In luna februarie a acestui an, d-na Alice Wilké, din Bucureşti, a prezentat Academiei R.P.R. spre achiziţionare un manuscris Mozart aflat în posesia sa şi provenind de la familia editorilor André, a cărei descendentă este. Manuscrisul constă într-o unică foaie de hîrtie cu dimensiunile de 30,5 × 22 cm şi cuprinde 12 portative dintre care şase sînt completate. După cum se poate vedea din primul moment, este vorba de două scurte cadenţe pentru pian. Cea dintîi, intitulată „Cadenza per il Rondeau" cuprinde primele două portative, precum şi începutul portativelor trei şi patru. Pe portativul cinci este înscris titlul celei de-a doua cadenţe: „Ferma nel Rondeau", care urmează mai jos pe portativele şase şi şapte. După fiecare dintre cadenţe este adăugat, cu un scris evident ulterior, cîte un număr: 12 şi 13. Între ele se află de asemenea însemnat cu o caligrafie şi o cerneală diferite de cele ale manuscrisului: „Op. 4. L.1." In josul paginii se află o pecete de ceară roşie purtînd sigiliul: „C.A.A.", iar sub ultimul portativ o iscălitură foarte vizibilă şi citeaţă, cu caractere groase: „Julius André". In spaţiile libere dintre ultimele cinci portative se disting urmele unui scris decolorat, care se pot descifra foarte anevoie cu ochiul liber.

Calitatea pergamentoasă a hîrtiei şi aspectul ei maculat de vreme ; portativele, liniate de mînă cu o cerneală de culoare roşcată ; tenta de un brun închis a cernelii, cu care sînt scrise notele, — perfect conservată, în contrast cu un scris mult posterior (1873), a cărui cerneală s-a decolorat aproape complet în urma expunerii la lumină ; toate acestea, în afară de semnătură şi sigiliu, arată că manuscrisul nu poate fi o contrafacere tîrzie, ci provine efectiv de acum cel puţin 150 de ani. Rămînea problema dacă acest manuscris este sau nu al lui Mozart, după cum atestă inscripţia decolorată din josul paginii, care a fost parţial descifrată după cum urmează :



„Dass gegenwärtige Cadenza und Ferma zu einem Klavierkonzert von Mozart des unsterblichen Meisters eigene Handschrift ist bestätigend
Frankfurt a.M. 16 Okt. 1873
C. A. André"

(„Se adevereşte că prezenta cadenţă şi fermată pentru un concert de pian al lui Mozart este manuscrisul propriu al nemuritorului maestru").

Mai multe elemente ne-au întărit de la început convingerea că această afirmaţie corespunde adevărului:

1. Pagina comportă 12 portative — întocmai cîte se găsesc pe toate paginile manuscrise ale lui Mozart din epoca sa vieneză (1781—91), spre deosebire de pildă de cele din epoca de la Salzburg, care cuprind numai cîte 10 portative. Aceasta este şi o primă indicaţie în ce priveşte perioada în care poate fi situat manuscrisul.

2. Titlurile — bizare la prima vedere, cu amestecul lor de limbă italo-franceză: „Cadenza per il Rondeau" şi „Ferma nel Rondeau", sînt specific mozartiene. Compozitorul scria în mod obişnuit titlurile lucrărilor sale în limba italiană, iar în loc de forma „rondo" întrebuinţa foarte des — mai ales în aceeaşi perioadă vieneză — cuvîntul francez corespunzător: „rondeau".

3. Toate particularităţile grafice ale notelor, literelor şi cifrelor corespund întocmai cu cele ce se pot observa în manuscrisele (reproduse în facsimile) din aceeaşi perioadă de maturitate a lui Mozart. Enumerăm pe cele mai importante, considerate ca semne distinctive de Georg Schünemann în lucrarea sa „Musikerhandscriften" (pag. 41—56 şi exemplele 35—51).

— Forma „cheilor": cheia de sol cu o coadă alungită dedesubtul portativului; cheia de do (v. tactul 7, în bas — exemplu curios şi caracteristic) formată din două linii orizontale între două duble trăsături verticale; cheia de fa (cu totul deosebită de forma ei actuală) ca un C larg, energic;

— Semnele dinamice; p pentru piano cu forma foarte caracteristică a literei (o despicătură în josul cozii); for. pentru forte; f-urile trasate simplu şi sigur, din încrucişarea a două linii aproape drepte; aceste semne — foarte frecvente aci în tactele 10-13 — sînt urmate de două puncte (:), care se regăsesc şi după alte indicaţii („adagio", la fermată);

— Acolada distinctă care leagă două portative, bifată energic cu două linii în partea ei inferioară;

— Doimile conturate uneori din două trăsături, ca în tactele 5 (în bas) şi 14 (mîna dreaptă);

— Pauzele de pătrimi, desfăşurate mai mult orizontal, şi cele de optimi, simple linii verticale uşor curbate;

— Coroanele duble care încadrează adesea notele din bas, deasupra ca şi dedesubtul portativului;

— Scrisul: forma caracteristică a literelor d şi g (v. cuvîntul „adagio"), R („Rondeau") etc.; de asemenea cifrele 2 şi 4;

— Aşezarea celor trei diezi din armătură în ordinea do-sol-fa (care alternează la Mozart cu ordinea obişnuită astăzi fa-do-sol);

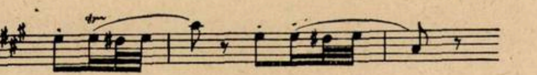
—Semnele caracteristice de la sfîrşitul fragmentelor.

S-ar putea adăuga şi alte amănunte. În genere, această scriitură alertă, precisă şi grăbită (v. de pildă însemnarea trilurilor), spontană şi uimitor de sigură, oferă un model inimitabil de „improvizaţie perfectă", care numai la Mozart se poate întîlni.

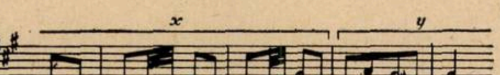
4. Rămînea de determinat compoziţia pentru care au fost scrise aceste două scurte cadenţe (cea de-a doua fiind o „ferma", adică o foarte scurtă cadenţă prelungind un „punct de orgă"). Este vorba, evident, de o lucrare pentru pian şi anume de un concert — singurul gen de compoziţie pentru care Mozart a compus într-adevăr asemenea cadenţe. Cele de faţă fiind scrise în tonalitatea de la major, era firesc să se raporteze la un concert în această tonalitate.

Mozart a scris două concerte pentru pian în la major: K.V. 414 (1782) şi 488 (1786). Acesta din urmă — cîntat adesea — nu prezintă nici o înrudire tematică cu motivele întrebuinţate în cele două cadenţe. În schimb, cercetînd concertul nr. 8, K.V. 414 („Micul concert" în la major, foarte rar executat) am constatat că în finalul său se regăsesc ambele motive care apar în cadenţe. „Refrenul" rondo-ului final este compus din următoarele trei motive:

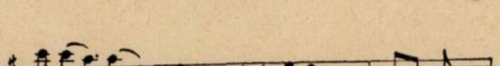
a



b



c



După cum se poate observa, prima cadenţă este construită pe motivul al doilea (b) al acestui refren: el apare încă din măsura a doua la mîna dreaptă, apoi trece în bas, repetîndu-se pe trepte mereu mai înalte şi întovărăşit de un şir de doimi ascendente, în timp ce mîna dreaptă execută un tril prelungit. În cele patru serii *succesive de acorduri de o expresie dramatică ce urmează (alternativ în forte şi piano) se poate recunoaşte (în bas, tactele 10 şi 12) fragmentul al doilea, în optimi (y) din acelaşi motiv: pentru ca, înaintea trilului final, autorul să evoce motivul iniţial al refrenului (a): în tactul 14 se poate observa grupetto-ul şi săritura caracteristică de cvartă.*

Cea de-a doua cadenţă, care nu este decît ornamentarea unui „punct de orgă" prelungit (pentru care motiv Mozart o şi numeşte „ferma"), constă într-o rapidă gamă descendentă în şaizeci pătrimi urmat de o repetare ascendentă a motivului prim din refren (a), care apare aici sub aspectul său iniţial, atît ca ritm, cît şi ca intervale şi ornamentică.

În lucrarea sa „Mozart et ses concertos pour piano" (Paris 1939), C. M. Girdlestone observă, la capitolul consacrat concertului K.V. 414 în la major: „Mozart a scris mai multe cadenţe pentru acest concert ...Manuscrisul unora dintre ele poartă pe verso schiţe pentru celălalt concert în la — K.V. 488 din anul 1786, ceea ce poate servi la datarea lor" (vol. I, p. 152).

Foarte interesantă este nota lui St. Foix (W. A. Mozart; vol. III, Paris 1936, p. 325): „Mozart şi-a dat osteneală să compună pentru acest concert (K.V. 414 n.r.) mai multe cadenţe: două pentru prima parte, două plus un „punct de orgă" pentru andante şi trei — dealtminteri foarte scurte — *pentru final" (Deci opt în total, n.r.). Muzicologul francez adaugă: „Le manuscrit de trois de ces cadences figure dans le catalogue Liepmannsohn;* Vente André *no. 19".*

Faptul că aceste cadenţe au rămas în majoritatea lor în colecţii particulare (şi inedite, după cum remarcă St. Foix în vol. V, p. 335) se explică prin redusa importanţă ce li s-a dat în secolul trecut, pe cînd astăzi toţi comentatorii recomandă interpreţilor să revină la ele ca fiind o mărturie a stilului mozartian, mai autentică decît unele improvizaţii ale unor muzicieni din alte epoci.

5. În ce priveşte familia André, istoricul său este strîns împletit cu acela al manuscriselor mozartiene. Descendent al unor Hughenoţi stabiliţi în Germania, Johann André, contemporan cu Mozart (1741—1799) a fost un excelent muzician şi a întemeiat la Offenbach o importantă casă de editură. Fiul său, Johann Anton André (1775—1842) muzicolog cu renume, a achiziţionat de la văduva lui Mozart, Constanze Nissen, toate manuscrisele ce se aflau în posesia acesteia şi care au făcut gloria de editură André. Atestaţia ca şi sigiliul (C.A.A.) de pe prezentul manuscris aparţin fiului său Carl August André (1806—1887), iar semnătura din josul paginii unui alt fiu, Julius André (1808—1880). (Ambii stabiliţi la Frankfurt am Main). Unul dintre aceştia din urmă a dăruit manuscrisul nepoatei lor, Georgette André, care se afla temporar în Germania unde studia pianul, dar locuia în Romînia.

Intr-adevăr, tatăl acesteia, Eduard André, văr al lui Carl August şi Julius, fusese adus în ţară de domnitorul George Ştirbey, ca profesor de muzică şi preceptor al copiilor săi şi căpătase în 1872 cetăţenia romînă. De la Georgette André, manuscrisul Mozart a fost transmis fiicei şi apoi nepoatei sale, d-na Alice Wilké. Îndeplinind o dorinţă expresă a familiei, transmisă din generaţie în generaţie o dată cu manuscrisul — şi anume ca, dacă deţinătorul documentului se va despărţi de el, să-l remită Statului — d-na Wilké, l-a prezentat Academiei R.P.R. Astfel, colecţia secţiei de „Stampe şi Muzică" a Bibliotecii Academiei R.P.R. s-a îmbogăţit cu un manuscris Mozart şi toţi cei care, la noi, au îndrăgit făptura genialului muzician pot avea sub ochi emoţionantele trăsături ale mîinii sale.

M. RĂDULESCU

MANIFESTĂRI ÎNCHINATE MUZICII LUI MOZART

Aniversarea a 200 de ani de la naşterea lui Mozart a antrenat cele mai de seamă forţe artistice ale noastre şi atît formaţiile orchestrale sau de muzică de cameră cît şi dirijorii, soliştii vocali şi instrumentali, au avut o participare activă şi meritorie la înfăţişarea operei marelui compozitor.

De fiecare dată, sălile de concert au fost împlinite de mulţimea amatorilor — ceea ce însemnează că muzica lui Mozart este departe de a „îmbătrîni" şi că dimpotrivă, după aproape două veacuri ea îşi păstrează întreaga prospeţime şi forţă emoţională, întreaga putere de a interesa masa ascultătorilor.

Din nenumăratele manifestări ce au avut loc, recenzăm pe cele mai însemnate.

Concertul simfonic al filarmonicii de stat „George Enescu"

La Ateneul R.P.R., maestrul Alfred Alessandrescu a dirijat un concert simfonic al Filarmonicii de Stat „George Enescu" cu concursul sopranei Arta Florescu şi al violonistului Ştefan Gheorghiu.

Concertul a fost deschis cu uvertura la opera „Nunta lui Figaro", care a fost executată avîntat şi cu toată precizia cerută. A urmat Concertul în la major pentru vioară şi orchestră pe care violonistul Ştefan Gheorghiu l-a interpretat de data aceasta cîntînd pe o vioară din cele rămase de la maestrul Enescu — un instrument făurit de apreciatul lutier francez Paul Kaul. Acest lucru s-a făcut simţit la audiţie : tonul a apărut mai rotund şi mai puţin aspru, în acelaşi timp mai penetrant.

Interpretul a frazat cu hotărîre şi îngrijit Allegro iniţial al lucrării, iar în partea mijlocie Adagio, a cîntat cu pondere, cu linişte. În mişcarea finală care este un tempo di minuetto — un tempo moderat — a fost însă mai nervos, mai grăbit, ceea ce a făcut ca minunatul trio în la minor, de inspiraţie populară maghiară, să nu apară în toată frumuseţea lui.

Soprana Arta Florescu care îşi conduce vocea sa atît de clară, de justă şi puternică, cu multă inteligenţă, a redat aria contesei cu strălucire şi cu spirit. În ceea ce priveşte ariile Constanţei (actul I din „Răpirea din Serai") şi Paminei (actul II din „Flautul fermecat") acestea au apărut, în ciuda sensibilităţii şi muzicalităţii interpretei, mai puţin potrivite pentru posibilităţile sale vocale.

Acompaniind soliştii, maestrul Alfred Alessandrescu a creat acea ambianţă orchestrală care să le permită deplina valorificare, sprijinindu-i permanent într-un chip eficient.

În Simfonia în mi bemol — lucrare monumentală care e socotită preludiul marii trilogii finale a lui Mozart — dirijorul a imprimat justa notă romantică atît de caracteristică allegro-ului iniţial ; aceasta a fost continuată apoi în Andante, redat cu o poetică reverie. Energic şi dinamic în Menuet, unde ritmurile au fost excelent păstrate, apoi viguros şi antrenant în final, dirijorul Alfred Alessandrescu a realizat simfonia în stilul mozartian cuvenit.

Orchestra a fost bine acordată şi s-a cîntat corect şi cu mult avînt. Doar în final, unii suflători în instrumentele de lemn au avut o intrare necontrolată. Socotim că prezenţa mai frecventă a muzicii simfonice a lui Mozart în programele Filarmonicii ar fi — atît pentru apropierea ei de masa ascultătorilor cît şi pentru exigenţele de execuţie fină, precisă, pe care le impune orchestranţilor — bine venită.

J. V. P.

Concertul festiv al orchestrei simfonice cinematografice

Către sfîrşitul lui martie, orchestra simfonică cinematografică a dat la Ateneul R.P.R., sub conducerea primului ei dirijor Edgar Cosma, un concert festiv Mozart. În cadrul acestuia au fost prezentate patru lucrări din diferite epoci de creaţie ale compozitorului : simfoniile „Pariziana" şi „Praga", Concertul pentru vioară (prea puţin cunoscut) „Adelaida" şi motetul „Exsultate, jubilate".

Simfonia „Pariziana", compusă la Paris în 1778, reprezintă în creaţia mozartiană o etapă nouă, o orientare spre gustul francez de epocă : frazele muzicale sînt scurte şi precise, expresia e mai directă, în acelaşi timp mai uşoară. Primul Allegro assai a fost redat, în ansamblul său, cu mult nerv. Dirijorul a imprimat ritmului caracteristic de marş ce apare în cursul mişcării, o eleganţă sobră. S-au făcut remarcate viorile, în pasajele la unison, prin trăsătura lor unitară, prin siguranţa execuţiei.

În partea mediană, andante, care are forma unui rondo, evidenţierea mai puternică a contrastelor dinamice a dat relief refrenului, a întărit caracterul expresiv al muzicii, şi, consecutiv, a mai atenuat din caracterul idilic al mişcării. În final, cîntat cu însufleţire, trăsătura contrapunctică a acestei mişcări a fost redată cu claritate. O notă pozitivă se cuvine violoncelelor, care au cîntat cu căldură, distingîndu-se cu deosebire în pasajele în care rolul lor era diferit de al contrabaşilor.

A urmat apoi Concertul pentru vioară şi orchestră „Adelaida" în interpretarea solistă a lui H. Brendier. Este o lucrare asupra căreia muzicologii au incertitudini. Este descoperită într-o colecţie franceză particulară. (Dacă asemenea colecţionari oferă la răstimpuri unele surprize plăcute, în schimb îndîrjirea egoistă cu care deţin adesea minunate comori de artă, fac ca ele să frusteze condamnabil marele public de bucuria cunoașterii acestora). Concertul este „garantat“, de către muzicianul francez Robert Cassadesus, care l-a publicat în 1933, cel mult în privința părții solistice. Lucrarea prezintă de altfel afinități certe cu stilul marelui compozitor. Concertul este melodios, ușor, spumos. Interpretul solistic s-a achitat mai mult decît onorabil de sarcina sa. Henri Brendier este unul dintre cei mai activi violoniști concertiști, care a prezentat, în primă audiție, o seamă de lucrări ale compozitorilor noștri. El are o memorie excelentă și un repertoriu vast pe care îl interpretează cu siguranță. Tonul său, altă dată mai aspru și uneori acid, l-am aflat de data aceasta mult mai cald, iar frazarea mai îngrijită. Îndeosebi în partea mijlocie, adagio, H. Brendier a cîntat cu poezie.

Execuția simfoniei „Praga“ în care s-au cristalizat noile tendințe ale compozitorului către lucrări cu un conținut și mai înalt de idei și sentimente, cu un caracter mai grav, mai solemn și cu un spirit nou în orchestrație, ne-a dat măsura frumoaselor posibilități ale dirijorului de a adînci opera mozartiană și în același timp ale orchestrei, de a-i tălmăci intențiile.

Execuția a fost îngrijită. Edgar Cosma a accentuat caracterul solemn, pe alocuri dramatic, al adagio-ului introductiv. Allegro a fost redat cu o mare vivacitate iar finalul cu pasiune, cu forță convingătoare. Doar partea mijlocie, Andante (simfonia aceasta nu are menuet), credem că s-ar fi cerut realizată mai puțin idilic.

Un nivel artistic remarcabil a vădit execuția motetului „Exsultate, jubilate“, în interpretarea sopranei Yolanda Mărculescu. Lucrarea are forma unei mici simfonii fiind alcătuită dintr-un allegro, un andante precedat de un recitativ și un allegro final plin de strălucire, celebrul Alleluia.

Muzicală, inteligentă, interpreta a redat motetul în cel mai bun stil mozartian ; chiar și în recitativ, ea s-a manifestat cu o expansiune pasionantă ; cadențele finale din Alleluia, redate cu strălucire, i-au atras ovațiile sălii.

Concertul Mozart al Orchestrei simfonice cinematografice a dovedit că o asemenea formație, deși are în componența sa și diletanți — poate aspira la realizări valoroase. Munca serioasă și dăruirea sinceră a tuturor, în frunte cu dirijorul Edgar Cosma, le apreciem călduros.

J. V. F.

Concertul orchestrei de cameră Radio

În seria manifestărilor organizate cu prilejul împlinirii a 200 ani de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart, concertul din 19 aprilie dirijat de Iosif Conta a prezentat un deosebit interes, consemnînd apariția unui nou ansamblu simfonic în viața noastră de concert : Orchestra de cameră Radio.

Alcătuirea unei orchestre de cameră a mai fost încercată cu cîțiva ani în urmă de către maestrul Silvestri, fără succes însă, din cauza obligațiilor curente ale membrilor Filarmonicii, din rîndul cărora au fost atunci aleși componenții ansamblului. Orchestra de cameră Radio, de fapt o „selecționată“ a celor două formații, simfonică și de studio, ale posturilor noastre de Radio, are mai multe șanse de viabilitate. Concertul de debut alcătuit numai din lucrări de Mozart, a constituit un examen foarte serios care a pus în valoare posibilitățile formației și perspectivele ei de dezvoltare. Ansamblul este format din instrumentiști de valoare, vădește o capacitate de omogenizare depășind așteptările și se remarcă printr-un echilibru bun între compartimente.

Dirijorul Iosif Conta a prezentat un program alcătuit în cea mai mare parte din lucrări cunoscute : Mica serenadă în sol major, Andantele în do major, Concertul în re major pentru flaut și orchestră, solist fiind profesorul Vasile Jianu și Concertul în la major interpretat de pianista Maria Fotino. În încheiere a fost executată o lucrare pe nedrept uitată : Simfonia nr. 25 în do major, „a trilurilor“.

Pe profesorul Vasile Jianu l-am ascultat cu încîntarea pe care ne-o dă totdeauna acest artist de clasă cînd interpretează muzica lui Mozart. A devenit superfluă o enumerare a calităților lui Vasile Jianu sau o subliniere a excepționalei însușiri a interpretului în înțelegerea spiritului mozartian. Totuși, nu putem să nu amintim frumusețea sunetului lui Vasile Jianu, mult mai clar și mai rotund decît atunci cînd l-am ascultat pentru ultima oară interpretînd concertul în re major, în festivalul Mozart dirijat de L. Somogyi. Din păcate, acompaniamentul orchestrei deficient prin unele intervenții imprecise, prin decalaje și în general printr-o anumită uscăciune, a dăunat execuției.

Mai sigur, deși uneori de un volum sonor exagerat, a fost acompaniamentul orchestral al concertului în la major. Maria Fotino a văzut în paginile acestui concert un Mozart romantic de mare sensibilitate interioară și a știut să-l și redea. În Andante, mai ales, o pagină cu adevărat prebeethoveniană, Maria Fotino a știut să creeze printr-o frazare generoasă și printr-un tușeu sensibil și delicat care realizează într-un fel un „vibrato“ pianistic, momente de profundă și autentică emoție artistică.

Dirijorul Iosif Conta este cunoscut publicului prin cîteva concerte date împreună cu orchestra Radio și cu unele Filarmonici din provincie. Tînărul șef de orchestră are calități reale : stăpînește ansamblul, știe ce vrea să ceară, aprofundează lucrările și tinde către o execuție stilistic îngrijită. Evident, nu toate intențiile sînt realizate, dar ascultătorul poate bănui cum va evolua în viitor artistul în fața unei formații mai experimentate. Ca mai toți tinerii dirijori care au studiat cu maestrul Silvestri, Iosif Conta se desface cu greu de tentația de a prelua interpretarea profesorului. Din felul de a dirija al lui Iosif Conta — și bineînțeles nu este vorba numai de gestică ci în primul rînd de concepție — reiese clar influența puternică a maestrului asupra elevului. Acesta este un lucru bun, în măsura în care tînărul șef de orchestră nu abdică de la căutările proprii. În execuțiile lucrărilor lui Mozart, s-a putut constata mai ales în Mica serenadă, tendința de a reedita unele nuanțe și procedee de frazare ale maestrului Silvestri, care lipsite de logica intimă, dictată de sensibilitatea personală a artistului, rămîn pur exterioare, fără justificare.

Dirijorul a încercat realizarea unei clare opoziții între pasajele de piano, redate cu suavitate și cele de forte în care însă orchestra aplicînd un arcuș prea puternic a sunat aspru (de pildă în Menuetul din Mica serenadă)

Mai aproape de precizia delicată a stilului mozartian a fost Simfonia Trilurilor, în special Finalul, redat cu vervă și siguranță.

Omogenitatea orchestrei a fost întrucîtva diminuată de suflători, care, imperfect acordați, s-au integrat mai puțin în ansamblu. În orice caz, formația străduindu-se să capete mai multă coeziune și o înțelegere a importanței detaliului perfect realizat, are posibilități serioase de devenire. Aceasta cu condiția să lucreze continuu cu un dirijor permanent, care ar putea fi chiar un tînăr.

Astfel, dirijorul ar crește împreună cu formația specializată treptat într-un anumit repertoriu, justificînd prezența unei orchestre de cameră în viața noastră de concert.

RADU GHECIU

Concerte vocal - simfonice

În fața realizării artistice a Corului și Orchestrei Radio, care sub conducerea lui Constantin Silvestri a interpretat partiția Marei Misse în do minor, auditorul a încercat un profund sentiment de recunoștință pentru munca serioasă și plină de răspundere a interpreților datorită cărora sub cupola Ateneului R.P.R. a putut să răsune una din cele mai impresionante creații vocal-simfonice ale marelui maestru, necunoscută pînă acum la noi.

Se poate spune că evenimentul dominant al manifestărilor muzicale desfășurate în țara noastră sub semnul „Anului Mozart“ a fost executarea *într-un șir de 3 concerte* (joi 26, duminică 29 ianuarie și miercuri 1 februarie) a Marei Misse în do minor.

Această primă audiție a fost pregătită cu ardoare și pasiunea frumosului, caracteristice dirijorului C. Silvestri, care a izbutit să închege într-un tot artistic unitar forțele interpretative ale Corului și Orchestrei Radio cu ale Cvartetului vocal al Filarmonicii de Stat „George Enescu“.

Prin această valoroasă realizare (adăugată la tălmăcirea în anii trecuți a Missei Solemnis de Beethoven și a „Requiem-ului“ de Mozart), Constantin Silvestri a marcat un moment de seamă în viața artistică a țării noastre și chiar a țărilor vecine și prietene, căci unul din concertele în care Marea Missă a fost executată, s-a transmis din sala Ateneului R.P.R., pe calea undelor, într-o țară cu o veche și prestigioasă tradiție mozartiană, în R. Cehoslovacă.

Iată dar cum un eveniment muzical romînesc, îmbracă în noile condiții de înfrățire a popoarelor în frontul păcii și democrației, o semnificație internațională, muzicienii romîni încordîndu-și forțele și înălțîndu-și spiritul pentru a da viață unei capodopere mozartiene, ce face parte din tezaurul artistic comun al tuturor popoarelor lumii.

Concretizată prin efortul merituos al masei corale și instrumentale, care s-a mlădiat după cerințele subtilei și totodată puternicei și iscoditoarei sale gîndiri. realizarea dirijorului C. Silvestri ne apare cu atît mai însemnată cu cît Marea Missă este o culme a creației mozartiene, a cărei redare reclamă un aparat vocal și orchestral matur și o pedagogie dirijorală de prim ordin.

Și trebuie spus că, în linii generale, Corul Radio a dat un frumos examen de maturitate, iar orchestra a cîntat cu o claritate a frazării și o calitate a sonorității pe care nu i le cunoșteam în trecut. Fără a diminua meritele formațiilor Radio, putem spune că în mod neîndoielnic, concertele în care ele au executat Marea Missă de Mozart, constituiesc adevărate culmi, de unde nu le va fi îngăduit coriștilor și orchestranților decît să meargă înainte, urcînd tot mai sus.

O interpretare trebuie judecată în raport cu semnificația și problematica operei tălmăcite, căci incontestabil nu e tot atît de greu să redai zbuciumul sufletesc al unui Hamlet sau Oedip sau dilemele unui erou dintr-o comedie ușoară. Puterea de influență a unui mare tragedian asupra publicului poate fi egală din punct de vedere al rezultatului artistic, cu aceea a unui actor de operetă, dar mijloacele de care se servește cel dintîi sînt mult mai complexe, angajamentul forțelor sale morale, intelectuale și artistice mai adînc decît la cel din urmă și însăși aceste forțe de o calitate mai înaltă.

Meritele Corului și Orchestrei Radio apar cu atît mai demne de recunoaștere cu cît adîncimea, bogăția și amploarea operei interpretate, o situează printre capodoperele unuia dintre marile genii ale poeziei și dramei muzicale.

Într-adevăr, Marea Missă în do minor este un epos muzical de proporții neobișnuite față de cele 15 messe ce o preced, scrise în perioada salzburgică, în cadrul obligațiilor de compozitor al curții arhiepiscopale.

În această lucrare, textul liturgic adaptat de compozitor este doar veșmîntul circumstanțial al unei impresionante viziuni a pătimirilor, durerilor, bucuriilor și nădejdilor omenirii în „lupta ei veșnică pentru cucerirea fericirii“ cum caracterizează atît de pregnant și poetic substratul filozofic al Marei Misse, muzicologul și cercetătorul devotat al creației marelui maestru, H. Abert.

Născută dintr-un impuls pur moral, al *inimii* compozitorului, neprovocată deci de o comandă eclesiastică, Marea Missă este un imn de recunoștință închinat vieții care biruie moartea, o dramatică evocare a suferinței legate de această înfruntare, o lirică și mîngîietoare spovedanie a speranțelor ce renasc veșnic în sufletul omului, ori de cîte ori viața și fericirea îi sînt amenințate. Grandioasa lucrare s-a născut în focul chinuitoarei stări în care se afla compozitorul, în timpul unei grele boli a logodnicei sale Constanța și e desigur interesant de considerat faptul că o trăire atît de personală, de individuală, se obiectivează prin forța creatoare a unui geniu într-o operă de artă de mare valoare, în a cărei substanță se îmbină arta severă a contrapunctului nord-german și omofonia, contopite în atmosfera suavă și elegiacă ce constituie aportul specific pe care Mozart îl aduce în lumea muzicii.

Tocmai această plămadă de stiluri, ce caracterizează epoca cuprinsă între 1782 și 1785 cînd Mozart studia, reorchestra și dirija creațiile haendeliene și cînta la clavecin și orgă fugile cantorului de la Thomas Kirche, constituie dificultatea esențială a redării artistice a Marei Misse, care este un mozaic de stiluri sudate într-o splendidă și armonioasă unitate.

Adoptînd stilul contrapunctului sever, folosind ample revărsări de polifonie și un stil armonic cu bogate etajări, ceea ce determină scindarea corului în cinci și chiar opt partide (cor dublu), Mozart nu arhaizează ci rămîne original; nu cade în epigonism, ci creează; nu imită ci dă glas lumii sale lăuntrice îmbogățită și lărgită prin contactul cu universul lui Bach și Haendel, în care genialul maestru din Salzburg a știut să vadă dincolo de viața formelor, intensa viață lăuntrică ce determină robusta și mlădioasa polifonie nord-germană. O bună interpretare asigură recunoașterea stilului mozartian, chiar în acele lucrări în care se manifestă ceea ce muzicologia germană denumește „capacitatea de asimilare a lui Mozart“ și acest lucru constituie meritul principal al interpretării Corului și Orchestrei Radio.

Corul pe cinci voci „Credo“ și dublul cor „Sanctus“, secvența „Gloria“ care păstrează reminiscențe din corul „Alleluia“ din Messias-ul lui Haendel, cvartetul vocal „Benedictus“ evocînd poezia polifoniei suple a marelui Bach, capătă în cadrul Marei Misse o rezonanță proprie, mozartiană, pe care gîndirea dirijorului a știut să o sublinieze, relevînd ceea ce e propriu în fraza mozartiană, în coloritul orchestral și în tratarea masei corale.

Din păcate, tot ceea ce Mozart a compus în cinstea și spre lauda soției sale Constanța (în general lucrări în stil contrapunctic) a rămas ca și Marea Missă în do minor, neterminat.

În 1901, Georg Alois Schmit (1827—1902) a dat o formă definitivă Marei Misse în do minor (K.V. 427). Asupra modului cum au fost împlinite golurile partiturii originale, prin împrumuturi din lucrările de tinerețe ale maestrului (corul pe 4 voci „Crucifixus“ din K.V. 21, corul „Et resurrexit“ din K.V. 139 și 323, solo-ul de tenor „Et in spiritum sanctum“ din K.V. 262; corul pe 4 voci „Credo in unam sanctam“ din K.V. 322 și 327 și chiar prin adausul unei secvențe a editorului A. Schmitt „passus et sepultus“), H. Abert ridică serioase obiecții critice și chiar auditorul profan recunoaște intuitiv imixtiunea în desfășurarea discursului muzical, a unor elemente tematice și a unor formulări ale acestora, ce corespund unor faze variate ale uimitoarei evoluții creatoare a lui Mozart.

Din acest punct de vedere, Marea Missă în do minor nu poate fi comparată ca unitate a inspirației și a stilului cu ,,Requiemul“, întregit cu pietate și bun gust artistic de devotatul elev al maestrului Xaver Süssmayer, care pătrunsese toate tainele scriiturii mozartiene și care a completat părțile ultime (5) ale grandioasei Misse funebre prin reluări și amplificări ale elementelor tematice deja existente în primele 7 părți ale lucrării.

C. Silvestri a știut să reliefeze cu o temeinică cunoaștere a partiturii, cele cinci părți ale Marei Misse, împărțite în 18 numere din care numai 12 sînt corespunzătoare istoricește fazei creatoare în care se afla autorul în 1782, cînd a compus-o.

De la începutul lucrării, corul și orchestra au tradus intențiile creatorului, pătrunse în adîncime de dirijor. A fost un moment impresionant atît în intonarea de către orchestră a motivului dureros și posomorît ce deschide prima parte ,,Kyrie“, cît și în felul în care corul părea că-și înalță vocea din însăși străfundurile durerii omenești, intrînd disciplinat, dar în același timp cu o înfiorată emoție, în acțiunea muzicală. Tema cu intonații dureroase și nobile din ,,Kyrie“ a creat o mare tensiune emotivă, a stabilit o atmosferă prielnică urmăririi cu interes a lucrării. C. Silvestri are, printre alte calități, o admirabilă pătrundere a caracterului tematic. El știe să creeze contraste, să reliefeze varietatea ideilor muzicale nu numai prin ritm și măsură dar și prin armonie, colorit sonor și nuanțare fină. Astfel, după atmosfera întunecată a secvenței ,,Kyrie eleison“, printr-un dozat crescendo el ajunge la acea ușoară iluminare, cînd soprana urmată de cor intonează episodul median al părții introductive, ,,Christe eleison“ după care corul și orchestra împărtășindu-se din emoția dirijorului, revine din nou la motivul inițial dar de astă dată sonoritatea e diferențiată, totul răsunînd mai învăluit, mai depărtat. Stăpînindu-și emoția firească a începutului, soprana Emilia Petrescu a redat cu lirism imprecația din ,,Christe eleison“ în care melodia e aproape recitată.

Cu strălucire și elan haendelian a atacat masa corală ,,Gloria“ și am admirat faptul că spre deosebire de marile fugi și mișcări fugate din ,,Requiem“, luate într-un tempo prea viu, tempo-ul de astă dată moderat, a servit clarității cu care vocile s-au angajat în țesătura contrapunctică. În această parte corală s-a realizat un frumos contrast, generator de emoții, în momentul apariției unei a doua idei muzicale ce însoțește cuvintele ,,et in terra pax hominibus“.

Episodul imnic ,,Laudamus te“ încredințat mezzo-sopranei Elena Cernei, este o arie de o strălucire italiană, virtuoză și spectaculoasă.

Deși partitura e presărată cu pasaje dificile de coloratură, am fi dorit să nu simțim efortul cîntăreței, a cărei voce ne-a sunat de astă dată străină de timbrul ei cald și învăluitor, cunoscut din alte concerte. Nu este ușor să cînți o asemenea arie, dar cînd o cînți, ea trebuie să pară auditorului ușor de cîntat, căci nimic nu e mai ostil emoției artistice, decît senzația că artistul luptă fără a învinge greutățile execuției. Corul ,,Gratias“ pe 5 voci ne-a impresionat prin omogenitatea sonoră și nuanțarea care n-a depășit intensitatea dinamică de ,,forte“. În schimb, duetul de la nr. 5 dintre soprano și mezzo-soprano, ,,Domine“ nu s-a remarcat prin justețea intonației mai ales la mezzo-soprano, iar cîntărețele au lăsat impresia că se stingheresc. Corul dublu ,,Qui tollis“ și corul pe 4 voci ,,Cum sancto spirito“ au constituit momente de mare tensiune emotivă în desfășurarea execuției.

Fără a intra în detaliul celor 18 părți ale Missei, în cuprinsul cărora sînt de deosebit părți îmbinate cu episoade corale ample, putem spune că vocile bărbătești ale Corului Radio au tendința de a acoperi vocile feminine, creînd astfel un dezechilibru ce se remarcă îndeosebi atît în părțile armonice cît și în cele polifonice, unde vocile superioare fiind supuse la efort, sună adesea aspru. Este o problemă de dozare și echilibrare a sonorității partidelor, care a fost în general frumos rezolvată, dar asupra căreia un cor nu trebuie să considere niciodată că și-a încheiat munca. Realizarea orchestrei este, cum arătăm la început, cu totul demnă de a fi subliniată, deși efortul acesteia nu poate fi în nici un fel comparat cu acela al corului. Orchestra Radio are un trecut și o experiență importantă. Ea a abordat partituri infinit mai dificile decît aceea a interludiilor și părților de acompaniament ale Missei în do minor. Dar niciodată, această orchestră n-a realizat o asemenea calitate artistică a sonorității, ca în timpul execuției Marei Misse în do minor. În această privință, meritul revine dirijorului care se situează printre cei mai exigenți artiști ai calității sonore. Cvartetul vocal al Filarmonicii ,,George Enescu“ alcătuit din Emilia Petrescu, Elena Cernei, Aurel Alexandrescu și Alexandru Voinescu, a avut o amplă participare la realizarea Missei în do minor, fiecare din componenții lui executînd părți solistice și părți de ansamblu și un singur cvartet ,,Benedictus“.

S-a remarcat soprana Emilia Petrescu, îndeosebi în acel înălțător episod final ,,Agnus dei“ unde corul pe patru voci dialoghează cu vocea cîntăreței. Un merit deosebit revine dirijorului corului Gheorghe Danga, dar în egală măsură și pianistului-clavecinist Nicolae Rădulescu, corepetitorul și pedagogul Cvartetului vocal al Filarmonicii de Stat ,,George Enescu“.

Orice interpretare cu adevărat creatoare se întemeiază pe text și pe tradiție. Puterea de emoționare a unei interpretări își află izvorul în personalitatea interpretului, în acel amestec de talent, fantezie, cultură și știință capabile să dea viață unei opere de artă.

Din acest punct de vedere, interpretarea dată Marei Misse în do minor de Corul și Orchestra Radio, sub conducerea muzicală a lui C. Silvestri a fost emoționantă pentru că s-a bazat pe respectul textului și al tradiției.

V. CRISTIAN

★

La 1 aprilie a.c., a avut loc la Timișoara un festival închinat lui Mozart, cuprinzînd în prima parte a programului, Simfonia în sol minor și în partea secundă, ,,Requiemul“.

În creația marelui compozitor, ambele lucrări ocupă un loc de frunte, prima fiind o piatră de temelie în literatura simfoniei, atît prin ideile muzicale cît și prin maturitatea tehnicii componistice, iar cea de a doua una din cele mai expresive lucrări ale lui Mozart, redînd prin monumentala ei arhitectonică, un conținut adînc, de un puternic tragism, împletit și cu momente de o deosebită sensibilitate cum sînt ,,Lacrimosa“ și ,,Benedictus“.

Printr-o muncă intensă, căreia i s-a adăugat elanul muzicienilor, concertul a putut satisface pe deplin pe auditori. Conducerea muzicală a aparținut dirijorului permanent, Mircea Popa iar în partea a doua și-au dat concursul cei doi dirijori de cor : prof. Mircea Hoinic și prof. Ion Romînul, precum și soliștii Gaby Ganea (soprană), Titus Moraru (tenor), Mircea Mavrodin (bas) de la Opera de Stat din Timișoara și Martha Bugariu (alto), absolventă a Conservatorului din Cluj.

Simfonia a fost interpretată la un înalt nivel tehnic și cu o intuire subtilă a stilului, îndeosebi în părțile 1 și 3. Nu s-ar putea spune despre celelalte părți că au prezentat lipsuri tehnice, dar o oarecare lipsă a contrastelor în Andante și în final au scăzut în parte strălucirea expresiei generale.

Interpretarea Requiemului a fost o revelație, atît prin concepție cît și prin trăirea lăuntrică și eliminarea oricăror efecte exterioare. Sobrietatea a fost calitatea esențială a execuției. Corul Filarmonicii, pus la o grea încercare, a reușit să emoționeze pe auditori, fiind bine instruit de cei doi maeștri de cor. O mențiune deosebită trebuie dată interpretării grandioasei duble fugi la patru voci (Kirie eleyson), cu expunerea clară de către coriști la bas și alto a celor două teme ; de asemenea, ,,Lacrimosa“ a fost una din părțile cele mai izbutite atît prin nuanțele adecvate cît și prin înaltul grad de sensibilitate la care s-a ridicat.

Soliștii Gaby Ganea, Titus Moraru și Mircea Mavrodin au adus o contribuție de seamă la izbînda concertului, reușind de cele mai multe ori să se apropie de stilul lucrării printr-o muzicalitate fină, înlăturînd în parte tendințele muzicii de operă. Martha Bugariu care a debutat cu această ocazie, s-a distins printr-o voce bine timbrată, cu un volum mare și am putea spune că a fost cea mai apropiată de o adevărată tălmăcire a genialei lucrări. Totuși unele lipsuri trebuiesc remediate la o reluare a lucrării ; unele accente dramatice de operă în cvartetul vocal, pe lîngă faptul că sînt discordante, nu dau omogenitate ; o mai mare adîncire în ,,recordare", printr-o nuanțare mai bogată, ar fi în atmosfera Requiemului.

Conducerii Filarmonicii în frunte cu Lucian Gropșeanu, îi revin merite și în legătură cu acest al doilea festival închinat lui Mozart (înainte cu cîteva săptămîni, tot sub bagheta lui Mircea Popa, s-a executat cu succes simfonia ,,Jupiter", Serenada în re major și Concertul în la major în reușita interpretare a pianistului Miron Șoarec).

DORU POPOVICI

★

Calde cuvinte de laudă și admirație se cuvin Orchestrei de cameră a medicilor din București, tînărului dirijor Mircea Cristescu și Filarmonicii de Stat ,,George Enescu", care a ajutat această nouă formație artistică să debuteze în seara zilei de 11 iunie 1956, pe estrada Ateneului și să realizeze, în condiții remarcabile, un bogat program compus din creații reprezentative ale variatului tezaur muzical al lui Mozart, închinat bicentenarului genialului compozitor.

În întreaga execuție a programului s-a vădit, pe de o parte seriozitatea și disciplina ansamblului, iar pe de altă parte, entuziasmul sincer și devotamentul pe care acest colectiv de amatori — care numără 28 de medici — îl pune în slujba artei muzicale.

Orchestra a mai impresionat atît prin calmul instrumentiștilor, prin justețea intonației, prin claritatea expresiei cît și prin strădania de a reda stilul mozartian.

Desigur că vremea va înlătura timiditatea violonceliștilor, va imprima o mai mare forță de expresie violinelor, va rotunji sonoritatea coardelor și va da posibilitatea dirijorului să realizeze cu cea mai mare justețe tempii indicați.

Cu multă plăcere am ascultat în prima audiție Simfonia în si bemol (K. V. Anhang 4 nr. 216) ca și Rondo-ul pentru pian și orchestră nr. 28 în re major, în care solistul dr. Mihai Constantineanu a mișcat prin muzicalitatea și sinceritatea interpretării.

Cîntăreț cu deosebite resurse artistice, cunoscut — mai cu seamă — din recitalurile sale de lieduri, dr. Gabriel Popescu-Năruja a executat dificila arie a lui Leporello, din ,,Don Juan" și aria lui Figaro din ,,Nunta lui Figaro", punînd în slujba redării conținutului acestor lucrări, o frază inteligentă și o dicțiune clară. A fost mult apreciat de public, în special în aria lui Figaro.

În partea a doua a programului s-a executat, cu concursul unui grup coral de cameră al Filarmonicii ,,George Enescu", ,,Requiemul" în re minor. Micul ansamblu vocal — numai 18 femei și 16 bărbați — a vădit o bună omogenitate și suplețe, îndeosebi la grupa sopranelor și a altelor, impresionînd adînc auditoriul. (Dirijorul corului Vasile Pîntea).

La izbînda realizării Requiemului a contribuit și cvartetul vocal compus din : soprana Carmen Cristescu — o voce mică dar clară și bine condusă — altista Ludmila Al. George, tenorul Victor Popovici — care se află în plin progres vocal și interpretativ — și basul Ion Samoil — corect și plăcut în registrul înalt și mediu dar slab în registrul grav. Cvartetul a sunat bine închegat în ,,Recordare" și ,,Tubamirum".

Orchestra, completată cu suflători ai Filarmonicii ,,George Enescu", ca și ansamblul coral au răspuns cu însuflețire indicațiilor dirijorului.

Elevul maestrului Constantin Silvestri, dirijorul Mircea Cristescu, a fost primit cu multă simpatie de public și răsplătit cu puternice aplauze. El a dovedit multă sensibilitate, mult simț al ritmului și o înaltă probitate profesională, dirijînd fără partitură Simfonia și Requiemul. De asemenea, subliniem justul echilibru păstrat în tot timpul execuției, între grupele orchestrale, între orchestră și cor, ca și elanul și emoția artistică transmise executanților și de către aceștia auditorului.

AL, COLFESCU

Piese instrumentale în interpretarea lui G. Halmoș

În cadrul comemorării bicentenarului Mozart, pianistul Gheorghe Halmoș a interpretat la Dalles un program de sonate închinat marelui muzician.

În alcătuirea programului, pianistul a fost călăuzit credem de gîndul de a prezenta lucrări ale marelui compozitor ce poartă în ele semnificația tratării unor probleme de profunzime, deșteptate de aspectele dramatice ale vieții.

Începînd cu austera Sonată în fa major (K.V. 533—494), cîntînd rînd pe rînd populara sonată în la major (K.V. 300), cele două rondouri în do major și la minor și sfîrșind cu sonata în la minor, George Halmoș a izbutit să contureze imaginea unui Mozart mai puțin exuberant, dar mai adînc.

Întregul recital a pus în lumină sobrietatea și gîndirea analitică a lui Halmoș, care s-au concretizat, prima în linia mare a interpretării, a doua în cizelarea amănuntelor.

În primele două părți ale Sonatei în fa major, Halmoș a dezvăluit în imagini severe și grandioase, ecouri ale artei marilor polifoniști (îndeosebi J. S. Bach), caracterul meditativ profund al temelor principale, îndrăzneala tratării armonice (care apropie de altfel sonata de stilul matur al lui Beethoven). Scrise la Viena în 1788, Allegro-ul în fa și Andantele în si bemol marchează o nouă orientare în muzica de pian a lui Mozart. Fugatto-ul instrumental al primei mișcări se desfășoară pe o temă simplă, enunțată la început fără acompaniament. Prin trecerea temei la diferite voci, către registrul grav și amenințător al basilor, prin acordurile profunde susținute de mîna stîngă, în sfîrșit prin nenumăratele imitații, se închegă semnificația dramatică a lucrării redată cu putere de pianist. Aceeași atmosferă a fost păstrată de Halmoș și în Andante.

Cît despre final, a cărui nepotrivire de stil cu celelalte părți este izbitoare (acest rondo în re major fusese scris de Mozart cu ani înainte și atașat mai tîrziu primelor două părți), el a înfățișat o bruscă seninătate, interpretul sezisînd contrastul de sentiment pe care îl reprezintă compoziția. Redarea pianistică s-a caracterizat printr-o extremă simplitate.

Am ascultat apoi Sonata în la major. Scrisă la Paris și vădit influențată de stilul francez, ea a fost numită de compozitor ,,Sonata galanteriei".

Atît de des compromisă de elanurile începătorilor stîngaci, lucrarea devine cu atît mai atrăgătoare într-o bună execuție. Tema urmată de cele 6 variațiuni a prilejuit lui Halmoș momente de mare expresivitate ca de pildă în expunere, acea insistență pe același sunet (în prima variațiune), mai departe murmurul gingaș al basilor, întrerupt pe alocuri de accente rupte, parcă mușcate, apoi continuitatea mișcării rezultată din încrucișarea mîinilor care s-a tradus într-o curgătoare înlănțuire melodică și o pulsație ritmică egală. Ar fi fost însă necesară o mai mare plasticitate, potrivită expresivității și adîncimii muzicii lui Mozart.

Această observație se poate extinde și asupra celorlalte piese din recital. În Menuet, Halmoș a evidențiat chiar de la început intrarea plină de demnitate, urmată de o cantilenă apropiată de stilul cîntatului vocal. Finalul, vestitul marș turc, este de fapt un rondo francez, care se încheie cu o codă ,,alla turca" scrisă de Mozart mai tîrziu ; el a prilejuit o virtuoasă desfășurare a tehnicii pianistice. În execuția acestui final (ca de altfel în întregul recital) s-a remarcat grija pianistului față de individualitatea mîinii stîngi, ale cărei intervenții au fost uneori de o mare expresivitate (partea I-a a Sonatei în fa major, partea a II-a a sonatei în la minor), alteori însă cam forțate. Marșul turc a fost cîntat într-un tempo foarte rapid.

Menționăm frumusețea singularului rondo în la minor, care pare a fi mai degrabă o revenire tainică, în accentele legănate ale unei siciliene.

Interpretarea acelor lucrări pianistice pe care Mozart le-a denumit „rondo“, fie că ele au un caracter independent, fie că fac parte dintr-o sonată, necesită evidențierea freamătului delicat al imaginilor de o tulburătoare simplitate și poezie ; unul din cei mai mari interpreți ai muzicii mozartiene, Edwin Fischer, spunea că atunci cînd a simțit tremurul unui pui de vrabie prins în mîna sa, a înțeles cum trebuie cîntat un rondo de Mozart.

Această spontaneitate cuceritoare i-a lipsit lui Halmoș, și nu numai în rondo-uri. Întregul recital a pus în lumină gîndirea profundă a pianistului clujean, care scotocise cele mai ascunse unghere ale muzicii, înfățișînd un Mozart convingător în zbuciumul său, dar insuficient de înaripat.

Concertul s-a încheiat cu Sonata în la minor, care la rîndul ei, manifestă o *bruscă evoluție a stilului lui Mozart*, evoluție înfăptuită sub influența noilor impresii culese la Paris.

De un adevărat patetism a apărut linia melodică descendentă, ce se desfășoară dedesubtul unui tril cu o puternică *semnificație dramatică* (partea II-a). Presto-ul (partea III-a) a încheiat strălucitor recitalul.

În supliment, pianistul a interpretat impresionanta fantezie în re minor. Așteptăm să reîntîlnim în concertele Capitalei pe George Halmoș care ne va dezvălui cu siguranță noi laturi ale posibilităților sale în domeniul interpretării pianistice.

ADA BRUMARU

Din țară și de peste hotare

Ședința solemnă organizata de Comitetul „Pro Mozart''

Comitetul „Pro Mozart“ a organizat în sala Ateneului R.P.R. o ședință solemnă consacrată geniului marelui compozitor al veacului al XVIII-lea. Cu acest prilej prof. George Breazul a prezentat în cadrul unei ample conferințe viața și opera lui Mozart, iar un număr de artiști au înfățișat auditoriului mai multe creații mozartiene dintre cele mai reprezentative.

La Uniunea Compozitorilor

În cadrul ședinței Comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. din 15 martie a.c. organizată în scopul orientării eforturilor creatoare și științifice ale membrilor Uniunii pe drumul trasat de documentele celui de al II-lea Congres al P.M.R., compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, a ținut un cuvînt omagial cu prilejul bicentenarului W. A. Mozart. Vorbitorul a scos în evidență măreața personalitate a acestui muzician, relevînd aspecte ale eforturilor cu care Uniunea Compozitorilor cinstește memoria sa.

*

La 30 mai a. c. o delegație de muzicieni romîni — alcătuită din compozitorii Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor, Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Marțian Negrea și prof. George Breazul — a plecat la Viena pentru a participa la lucrările Congresului internațional de muzicologie „Anul Mozart“.

La Academia R.P.R.

Academia R.P.R. a comemorat în ziua de 30 martie 1956 printr-o ședință festivă împlinirea a 200 ani de la nașterea lui Mozart. Ședința, prezidată de acad. prof. *Iorgu Iordan*, s-a bucurat de participarea membrilor Academiei R.P.R. și a numeroase personalități ale artei și culturii.

A mai fost prezent însărcinatul cu afaceri al Austriei la București, d. *A. Filz*. Ședința s-a deschis cu conferința acad. Mihail Jora, maestru emerit al artei din R.P.R. care a vorbit despre *„Universalitatea muzicii lui Mozart“*. Vorbitorul a arătat că marea personalitate a compozitorului, bogăția sa de gîndire și concepție s-au vădit atît în capacitatea sa de a transmite emoții artistice pe înțelesul tuturor temperamentelor sau epocilor de cultură, cît și în puterea sa de a îmbrățișa genurile cele mai diferite. Activitatea sa a cuprins cele *trei genuri muzicale* : liric, epic și dramatic. Mozart dovedește o cunoaștere profundă a stilului epic al lui Haendel, la care aduce un spirit creator personal.

Conferențiarul a subliniat însemnătatea lui Mozart în lucrările vocal-instrumentale cît și în acele instrumentale.

După ce a făcut o apreciere sintetică dar substanțială asupra creației muzicienilor din epoca lui Mozart (de la Haendel și Bach la Haydn și Beethoven), conferențiarul a arătat că Mozart se distinge prin stăpînirea în egală măsură a tuturor genurilor și speciilor acestei arte.

Universalitatea lui Mozart uimește prin darul de a trata genuri contrare, cum sînt *tragicul și comicul*, pe care le exprimă cu aceeași ușurință și perfecție. Acest fapt nu-l întîlnim în operele lui Bach, Haendel, Gluck sau chiar Beethoven. Doar Haydn se apropie de Mozart creînd acea veselie pe care o realizează cu blîndețe și bonomie.

La Mozart întîlnim însă și un pătrunzător simț tragic („Requiem“ ; „Andantele“ la simfonia „Jupiter“ ; „Maurische Trauermusik“; Fantezia pentru pian la patru mîini). Acest tragism e atît de strîns legat de simțirea comică, încît intervine nu numai separat, ca în operele „Idomeneo“ și „Cosi fan tutte“, dar apare într-o minunată contopire cu comicul, în una și aceeași operă.

În operă, Mozart devine întemeietor de tipuri de operă : „Nunta lui Figaro“, „Don Juan“, „Flautul fermecat“ și „Răpirea din Serai“, aduc fiecare caracteristici noi, neîntîlnite pînă atunci în genul dramatic.

Mozart creează acel gen pe care germanii l-au numit „Conversations“ sau „Spiel-Oper“ în care primează „veselul“, care nu trebuie confundat cu comicul. El reușește să ridice comedia lui Beaumarchais la înălțimea unei ideale *expresii artistice*. Creează, de asemenea, genul și mai important al „operei romantice“ prin „Don Juan“, operă în care sarcasmul, tragicul și demoniacul sînt zugrăvite într-o grandioasă frescă.

Cu „Flautul fermecat“ se naște adevărata *operă-legendă* („Märchenoper“) și, înlănțuită de aceasta, o specie mai înaltă, *opera simbolică și alegorică*.

În „Răpirea din Serai“ se relevă o altă latură a inventivității lui Mozart care reiese din sinteza diverselor stiluri.

Aceeași varietate se desprinde și din cele peste 600 de lucrări definitive de muzică instrumentală, care îmbrățișează toate genurile. Mozart a fost și unul dintre cei mai iscusiți instrumentiști, descoperind combinații sonore care rămîn și azi pilde de îndemînare orchestrală. E primul care întrebuințează clarinetul în orchestră, trompetele cu surdină. Mozart avea un mare dar de a-și însuși cele mai diverse stiluri.

În încheiere, prof. acad. Mihail Jora a comparat pe Mozart cu Rafael, pictorul care prin arta lui a contopit culturile a două lumi (antichitatea cu renașterea).

Acad. prof. M. Andricu a dezvoltat apoi conferința despre viața și opera lui Mozart. Vorbitorul a arătat că Mozart, fără a fi preocupat de probleme sociale, ne apare ca un exponent al unei epoci în deplină devenire. El este un precursor al noilor orînduiri sociale în care muzicianul, literatul și artistul devin autentica expresie a unei epoci, devin oameni liberi și deplini stăpîni pe creația lor. Deoarece Mozart a fost comentat inegal, socotit de unii geniu iar de alții privit în chip superficial, acest bicentenar constituie momentul potrivit al justei înfățișări. Ca organizare muzicală, Mozart ne apare ca cel mai mare geniu al tuturor timpurilor. E muzician unitar și personal. Discursul său muzical se desfășoară liber, direct ; totuși înțelegerea lui Mozart nu e ușoară. Accesibilitatea aparentă ascunde profunde drame și tragedii.

După ce a zugrăvit atmosfera contemporană, înrîuririle primite de Mozart, formarea stilului său, reflexul sensibilității sale prin corespondența care oglindește diferitele stări sufletești, conflictele și momentele de creație, conferențiarul a subliniat cîteva trăsături ale caracterului compozitorului, încheind cu reliefarea valorii operei sale, care „*îmbină în cea mai armonioasă sinteză soarele Italiei, grația franceză și poezia germană*“.

D. Sm.

O premieră

Cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart, colectivul Operei de Stat din Timișoara a prezentat în premieră, în seara zilei de 27 ianuarie, opera „Răpirea din Serai“. Din distribuție au făcut parte Ionel Mărgineanu, Elena Botez, Marius Sala, Tomiță Popescu, Elena Crivăț și alții. Conducerea artistică aparține lui Constantin Georgescu, iar cea muzicală lui Ladislau Roth.

Spectacolul s-a bucurat de un frumos succes.

O carte despre Mozart

Sub îngrijirea Filarmonicii de Stat „George Enescu“, a apărut cartea „W. A. Mozart“ de Vasile Cristian.

Alte manifestări

La Biblioteca Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, prof. Gabriela Deleanu a conferențiat despre viața și opera lui Wolfgang Amadeus Mozart.

A urmat un program muzical din opera marelui compozitor, interpretat de pianistele Maria Fotino și Smaranda Athanasof, cîntăreții Silvia Feller și Mircea Buciu, artist emerit al R.P.R. și violonistul Lucian Savin

*

Un mare număr de spectatori a participat la „concertul Mozart“ prezentat de orchestra semi-simfonică formată din artiști amatori de la Combinatul siderurgic „Gheorghe Gheorghiu-Dej“, condusă de dirijorul Boris Cobasnian. În program figurau : uverturile la operele „Don Juan“, „Nunta lui Figaro“ și „Răpirea din Serai“, Mica Serenadă pentru orchestră de coarde, Cvartetul în si bemol major, Simfonia în mi bemol major și Cîntec de leagăn interpretat de solista Coumecunda Pedimonte, inginer chimist. Concertul s-a bucurat de succes.

*

În sala de festivități a Școlii Populare de Artă din Lugoj, în fața unui public numeros, cadrele didactice și elevii secției muzicale au dat un concert reușit închinat comemorării a două sute de ani de la nașterea lui Wolfgang Amadeus Mozart. Programul cuprinzînd lucrări instrumentale și vocale a fost precedat de conferința profesoarei de pian Elisabeta Pelionis, despre viața și opera lui Mozart.

*

Cu ocazia împlinirii a 200 de ani de la nașterea lui W. A. Mozart, Școala Populară de Artă din Reșița a sărbătorit acest eveniment, printr-o audiție, care a avut loc pe scena Casei Muncitorești din Reșița, susținută în întregime de elevii clasei de canto.

În partea I-a a programului elevii au interpretat cîntece și arii de operă. S-au remarcat prin vocile plăcute și printr-o bună interpretare elevele : L. Militaru, I. Stana și H. Budacs, Silvia Sivulca, Otilia Crăciun și Cornelia Vinulescu. Sînt evidente posibilitățile de coloratură ale elevei C. Vinulescu, un element promițător, care va trebui să dea mai mare atenție respirației și o justă întrebuințare materialului vocal. Au mai cîntat în condiții mulțumitoare, elevii și elevele : E. Boncota, T. Damacsek, M. Prundeanu.

În general s-a observat cu această ocazie siguranța în stăpînirea vocilor, deși majoritatea cîntăreților au avut emoții la ieșirea pe scenă. E de dorit ca elevii să capete ocazii mai dese de a lua contact cu scena și cu publicul.

Acompaniamentul la pian a fost susținut de prof. I. Serbul corepetitoarea clasei de canto.

În partea a doua a programului s-a executat „Singspielul“ într-un act „Bastien și Bastienne“, interpreți fiind elevii Alex. Serac, S. Sivulca și Titu Laslau. Cîntăreții s-au achitat în mod conștiincios de rolurile lor, căutînd să se identifice, după puterile fiecăruia, cu personajul pe care-l interpretau, deși vocile nu erau prea omogene. S-a reliefat, detașîndu-se de restul interpreților, eleva Silvia Sivulca a cărei voce plăcută, cantabilă, a făcut față partiturii în mod onorabil.

Regia a fost asigurată cu concursul Teatrului de Stat din Reșița, iar baletul de elevele clasei de balet, de sub conducerea tov. Erica Weiss.

Conducerea muzicală a avut-o prof. Thirier Carol, directorul școlii. Orchestra a fost compusă din elevii și profesorii Școlii Populare de Artă, cu concursul unora din părinții elevilor ; ea a lăsat de dorit, deoarece a fost înjghebată cu prea puțin timp înainte de data audiției.

O bună parte din munca depusă cu prezentarea acestei audiții se datorește prof. Emilia Fraunhoffer de la clasa de canto.

Subliniem de asemenea textul programului tipărit, care a însoțit pe spectator.

S. Damșa

In U.R.S.S.

La 27 ianuarie a avut loc la Teatrul Mare al U.R.S.S. din Moscova o ședință festivă consacrată celei de a 200-a aniversări a nașterii lui Wolfgang Amadeus Mozart.

Raportul cu privire la viața și creația lui Mozart a fost prezentat de prof. I. A. Șaporin, artist al poporului din U.R.S.S.

Apoi a luat cuvîntul Norbert Bischoff, ambasadorul extraordinar și plenipotențiar al Austriei în U.R.S.S., care a mulțumit pentru festivitățile organizate în aceste zile în U.R.S.S. în memoria unuia din cei mai vrednici fii ai Austriei.

În numele Uniunii Compozitorilor Austrieci, participanții la ședința festivă au fost salutați de compozitorul Marcel Rubin.

După încheierea ședinței festive, artiștii Teatrului Mare au prezentat opera lui Mozart „Nunta lui Figaro“.

La ședința festivă precum și la spectacolul de operă „Nunta lui Figaro“ au asistat N. S. Hrușciov, L. M. Kaganovici, G. M. Malenkov, A. I. Mikoian, M. G. Pervuhin, M. S. Saburov, M. A. Suslov, K. E. Voroșilov, A. B. Aristov, P. N. Pospelov, D. T. Șepilov.

Participanții la ședința festivă au aplaudat cu căldură geniala creație a lui Mozart.

In patria marelui compozitor

Austria sărbătorește pe larg cea de a 200-a aniversare a nașterii lui Wolfgang Amadeus Mozart. Muzicienii din mai multe țări ale lumii au sosit la Viena pentru a lua parte la festivitățile organizate cu acest prilej.

La 27 ianuarie în casa din Salzburg unde s-a născut compozitorul, a avut loc o festivitate în memoria lui Mozart. Președintele Republicii, Körner, și cancelarul federal, Raab, au vorbit despre viața și opera compozitorului. Apoi a urmat un program artistic interpretat la instrumentele care au aparținut compozitorului.

*

La 27 ianuarie, la monumentul compozitorului din grădina publică din Viena a avut loc o demonstrație cu torțe.

Ziarele anunță că la Salzburg, orașul natal al lui Mozart, a avut loc o ședință solemnă la care au luat parte membri ai guvernului austriac, reprezentanți ai corpului diplomatic și numeroși oaspeți străini. La Academia Muzicală din Salzburg s-a constituit o bursă „Mozart“ și un premiu „Mozart“ pentru compozitorii austrieci.

Ziarele publică dări de seamă despre concertele din compozițiile lui Mozart la care-și dau concursul pianista sovietică Tatiana Nikolaeva și violonistul Igor Oistrah.

In R. P. Polonă

La Varșovia a apărut cartea „Wolfgang Amadeus Mozart“ de Ștefan Jarocinski.

In Franța

Sărbătorirea lui Mozart în Franța a început la 27 ianuarie prin executarea „*Missei încoronării*“. În aceeași zi a avut loc la Sorbona comemorarea oficială (la care și-au dat concursul garda republicană, Corala Alauda și orchestra F. Oubradous) iar la „Opéra“ a fost reluată opera „Flautul fermecat“.

*

La Biblioteca Națională din Paris a fost organizată o expoziție „Mozart“, iar Comitetul serbărilor din Paris a organizat manifestări comemorative în avenue Mozart și în cartierul Mirette. Festivaluri Mozart au avut loc și la Aix en Provence, Besançon, Bordeaux, Epinal, Colmar, Menton și Vichy.

In R. Cehoslovacă

Sărbătorirea lui Mozart a început la Praga încă din octombrie 1955, cînd s-a deschis ciclul de 12 concerte de muzică de cameră mozartiană.

La 22 ianuarie a fost deschisă „Săptămîna Mozart“ cu opera „Nunta lui Figaro“ iar la 27 ianuarie, într-un cadru festiv, a avut loc o nouă prezentare a operei „Don Juan“, a cărei premieră mondială a avut loc în 1787 la Praga.

Constantin Silvestri în fruntea Filarmonicii cehe

În ziarul „Lidova Democracie“ din 9 martie 1956 a apărut articolul „Omagiu geniului lui Mozart“ semnat de Dr. Josef Plavec, din care reproducem :

„Un însemnat aport la sărbătorirea bicentenarului Mozart a fost al patrulea concert al Filarmonicii cehe, purtătoare a Ordinului Republicii și laureată a Premiului de Stat, și al Ansamblului coral ceh, laureat al Premiului de Stat, dat în sala Smetana din Praga. Sub *bagheta dirijorului oaspete Constantin* Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R. a fost prezentată pentru prima dată la Praga, minunata *Marea Missă* în do minor pentru solo, cor, orchestră și orgă.

Operă profundă, ea relevă genialitatea creatorului, măiestria lui polifonică atît în structura cît și în instrumentația lucrării.

A interpretat excelent în primul rînd, Ansamblul coral ceh, formație artistică pentru care poate să ne invidieze o lume întreagă, pregătit cu măiestrie de maestrul J. Kühn, și orchestra Filarmonică Cehă la care s-au remarcat îndeosebi instrumentele de suflat, prin execuția lor precisă, chiar atunci cînd *armonia nu era în toate părțile* desăvîrșită.

Dintre soliști, artista emerită M. Tauberova a avut prilejul să-și arate excepționalul volum al glasului precum și agilitatea tehnicii sale. Artista J. Dobrá stăpînește desăvîrșit arta de canto dar și tenorul A. Zlesák și basul L. Mráz au interpretat foarte bine.

Dirijorul a condus această lucrare complicată fără partitură, reliefînd excepțional dinamica și coloritul ei sonor, iar părților polifonice dîndu-le avînt cu dramatism.

Publicul și-a manifestat pe drept cuvînt de mai multe ori recunoștința pentru trăirile artistice înalte ale acestei seri, aducîndu-l de mai multe ori la rampă“.

Concursul de cîntece Radio 1956

Radiodifuziunea Romînă instituie un concurs de cîntece de masă, de muzică ușoară și cîntece pentru copii, cu subiecte din viața și activitatea oamenilor de azi din patria noastră.

Cîntecele pot fi prezentate în următoarele forme : cor mixt sau bărbătesc cu sau fără solist, cu sau fără acompaniament de pian, cu acompaniament de orchestră simfonică, orchestră de estradă sau populară.

Cîntecele pionierești pot fi prezentate pentru trei voci egale, cu sau fără solist, cu sau fără acompaniament de pian. Cîntecele de muzică ușoară vor fi prezentate sub forma voce și pian sau aranjament pentru trio, solist și cor etc.

Muzica de dans va fi prezentată în aranjament pentru pian sau în partitură orchestrată pentru diferite tipuri de orchestră.

Etapele de desfășurare a concursului sînt următoarele :
Etapa I-a 9 mai — 30 iunie ;
Etapa a II-a 1 iulie — 30 septembrie ;
Etapa a III-a 1 octombrie — 30 noiembrie.

Lucrările înaintate vor purta alături de titlu, un motto și vor fi însoțite de un plic închis pe care se va scrie motto-ul respectiv, avînd înăuntru numele și adresa compozitorului și poetului.

Concursul se închide la 30 noiembrie. Decernarea premiilor se va face într-un cadru festiv în ziua de 29 decembrie, cînd se vor prezenta în concert public lucrările premiate.

Pentru acest concurs s-au instituit următoarele premii :

a) *Pentru cîntece*

Un premiu I de lei 5.000 pentru muzică și lei 5.000 pentru versuri.

Un premiul II de lei 4.000 pentru muzică și lei 4.000 pentru versuri.

Un premiu III de lei 3.000 pentru muzică și lei 3.000 pentru versuri.

Cinci mențiuni a cîte 2.000 lei pentru muzică și cinci mențiuni a cîte 2.000 lei pentru versuri.

b) *Pentru muzică de dans fără text*

Un premiu I de lei 5.000.
Un premiu II de lei 4.000.
Un premiu III de lei 3.000.
Cinci mențiuni a cîte 2.000 lei.

c) *Pentru cîntece pentru copii*

Un premiu I de lei 5.000 pentru muzică și lei 5.000 pentru versuri.

Un premiu II de lei 4.000 pentru muzică și lei 4.000 pentru versuri.

Un premiu III de lei 3.000 pentru muzică și lei 3.000 pentru versuri.

Cinci mențiuni a cîte 2.000 lei pentru muzică și 2.000 lei pentru versuri.

Premiul pentru cîntecele de muzică ușoară și de dans va putea fi majorat cu 25%, dacă sînt prezentate cu orchestrații deosebit de valoroase. Nu pot intra în concurs decît creații proprii ale compozitorilor (nu prelucrări). De asemenea, nu pot intra în concurs lucrări difuzate sau tipărite ori prezentate la alte concursuri.

Lucrările vor fi examinate de un juriu alcătuit de fruntași de seamă ai artei în genurile respective și care nu participă la lucrări în concurs.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

A apărut

DRUMUL CREATOR AL LUI DIMITRIE CUCLIN
de **VASILE TOMESCU**
lucrare editată de Uniunea Compozitorilor din R.P.R.

192 pagini lei 8

De vînzare la toate librăriile

DIMITRIE CUCLIN

LUCRĂRI VOCALE ȘI INSTRUMENTALE

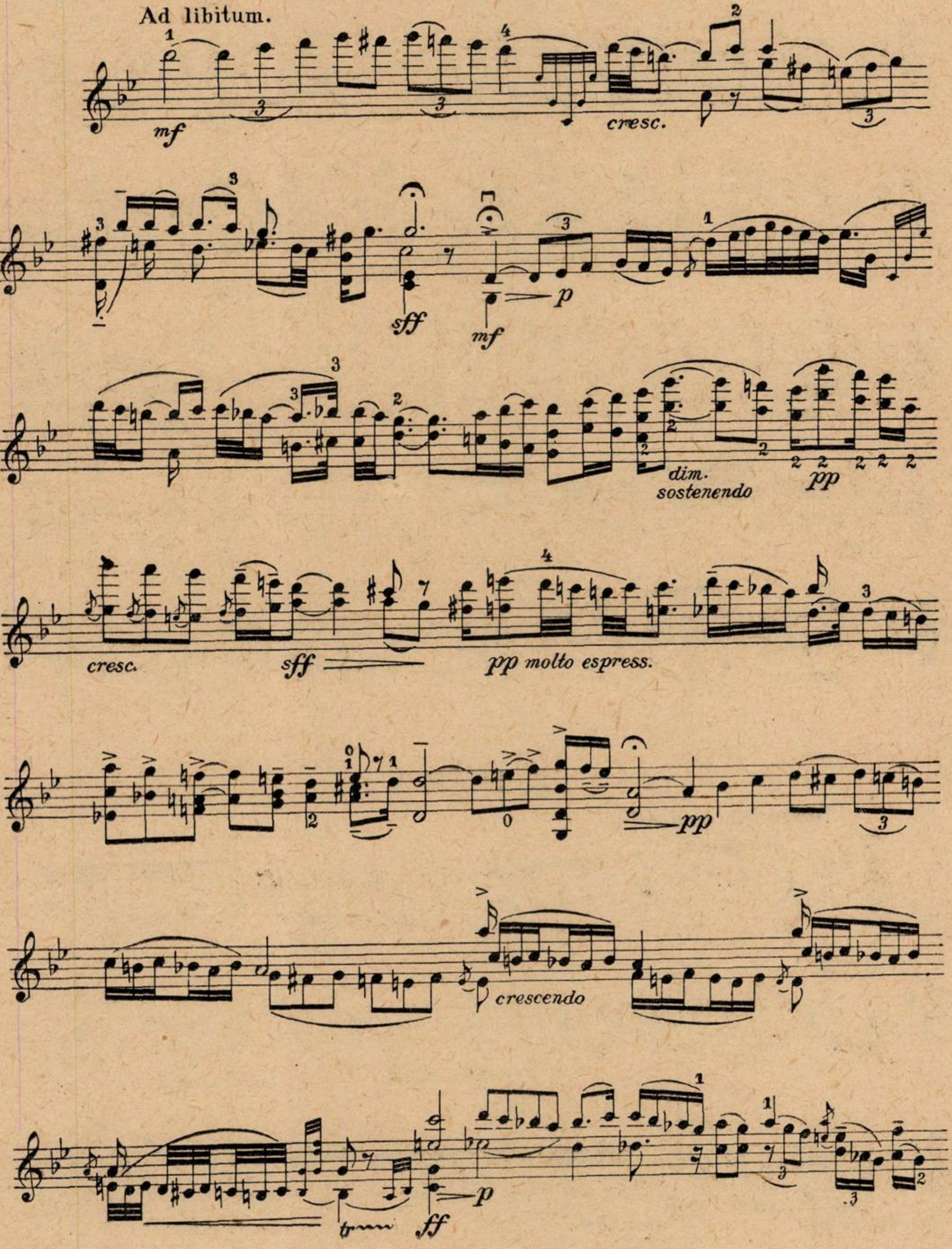
Supliment la revista

MUZICA

CÎNTATĂ ÎN PRIMĂ AUDIȚIE DE GEORGE ENESCU

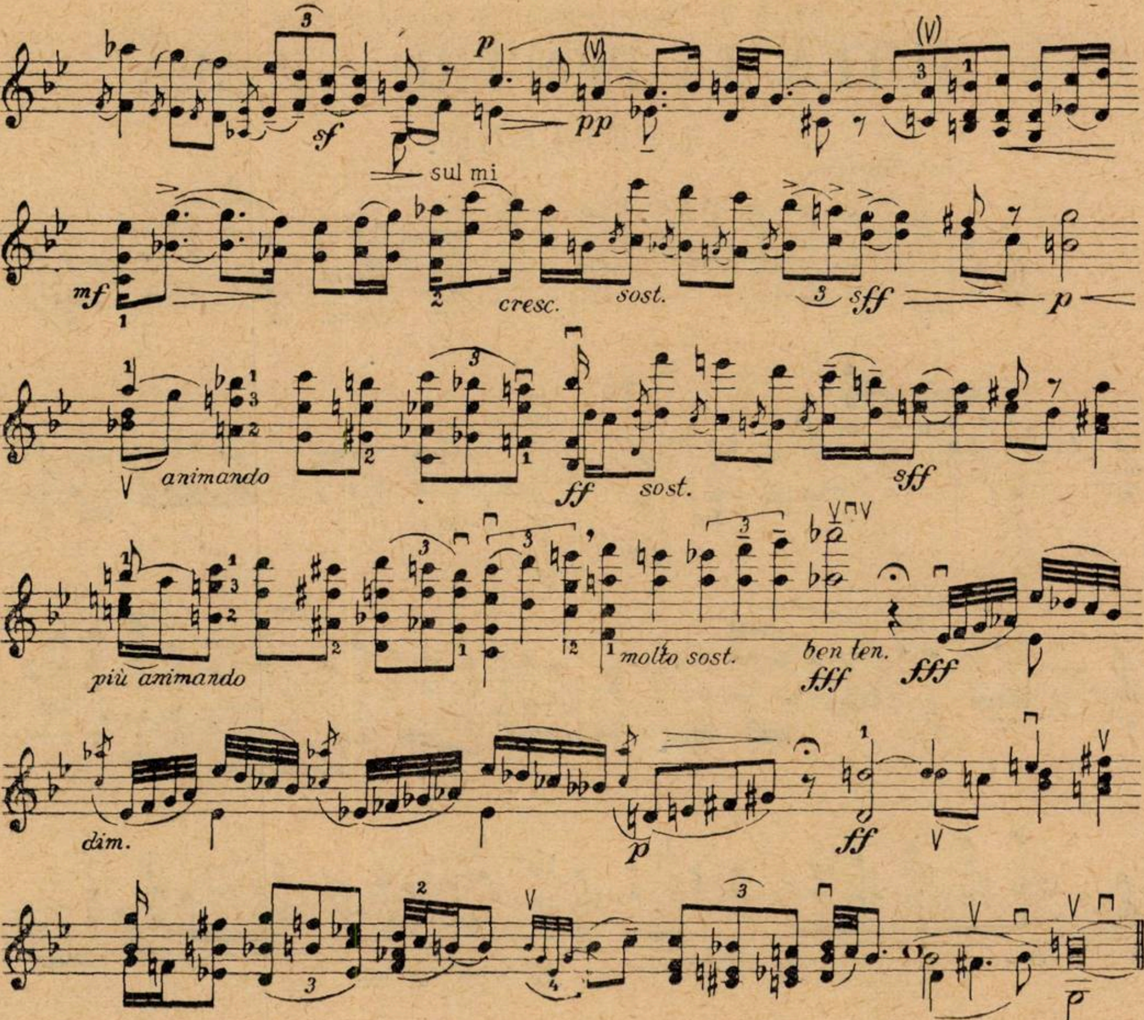
SUITA I-a PENTRU VIOARĂ

1. PRELUDIU


Ad libitum.
mf
cresc.
sff
mf
p
dim.
sostenendo
pp
cresc.
sff
pp molto espress.
pp
crescendo
tr
ff
p

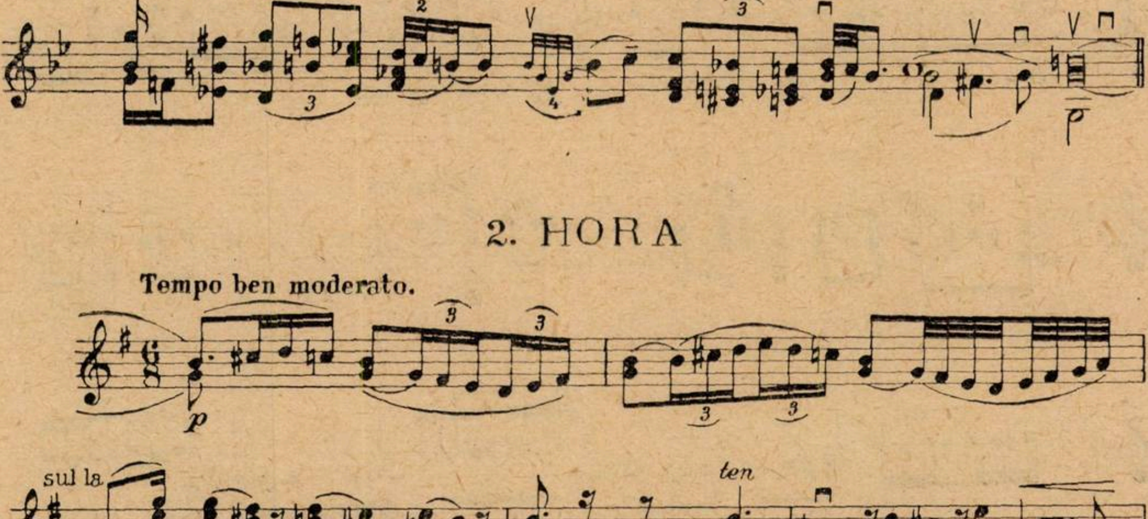
33334

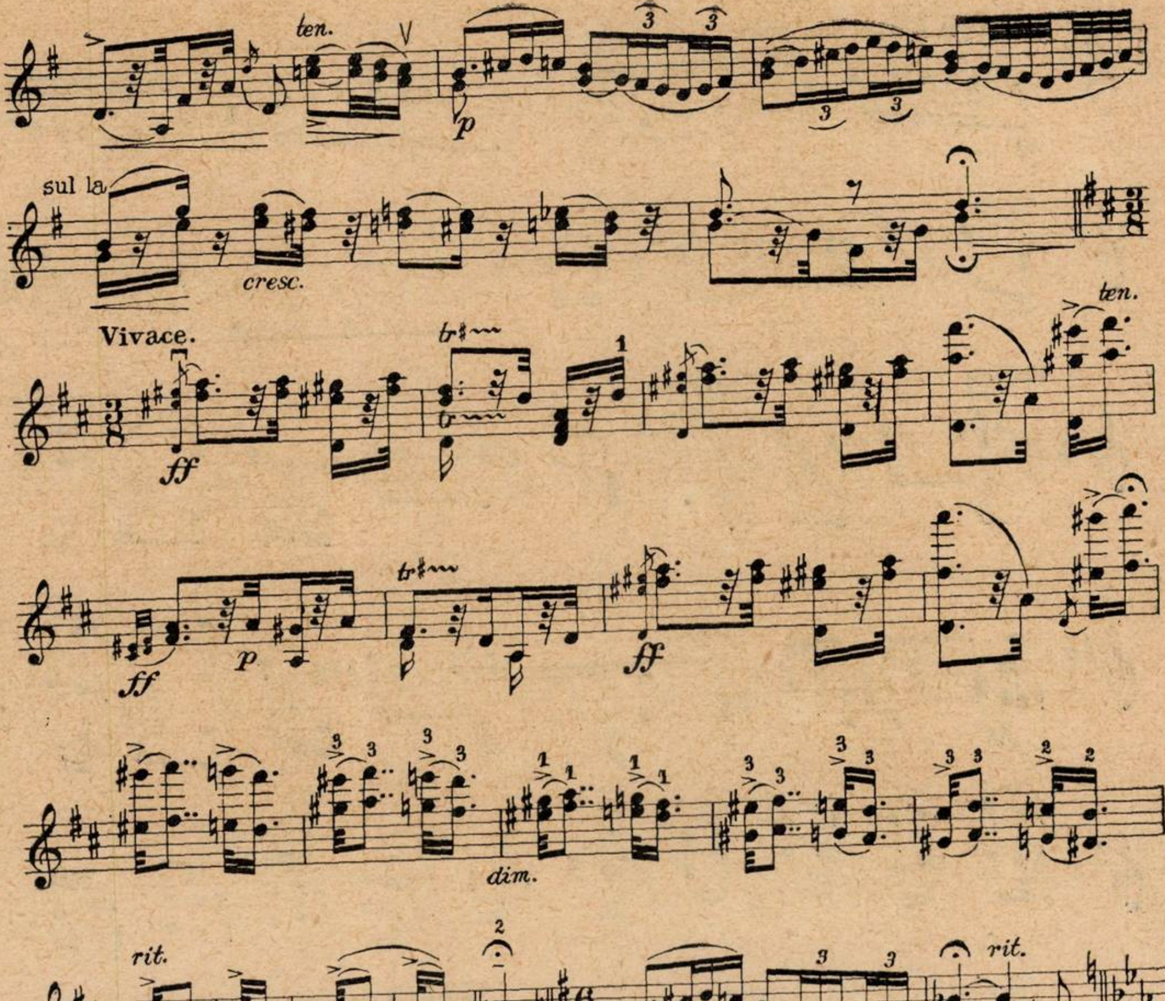
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

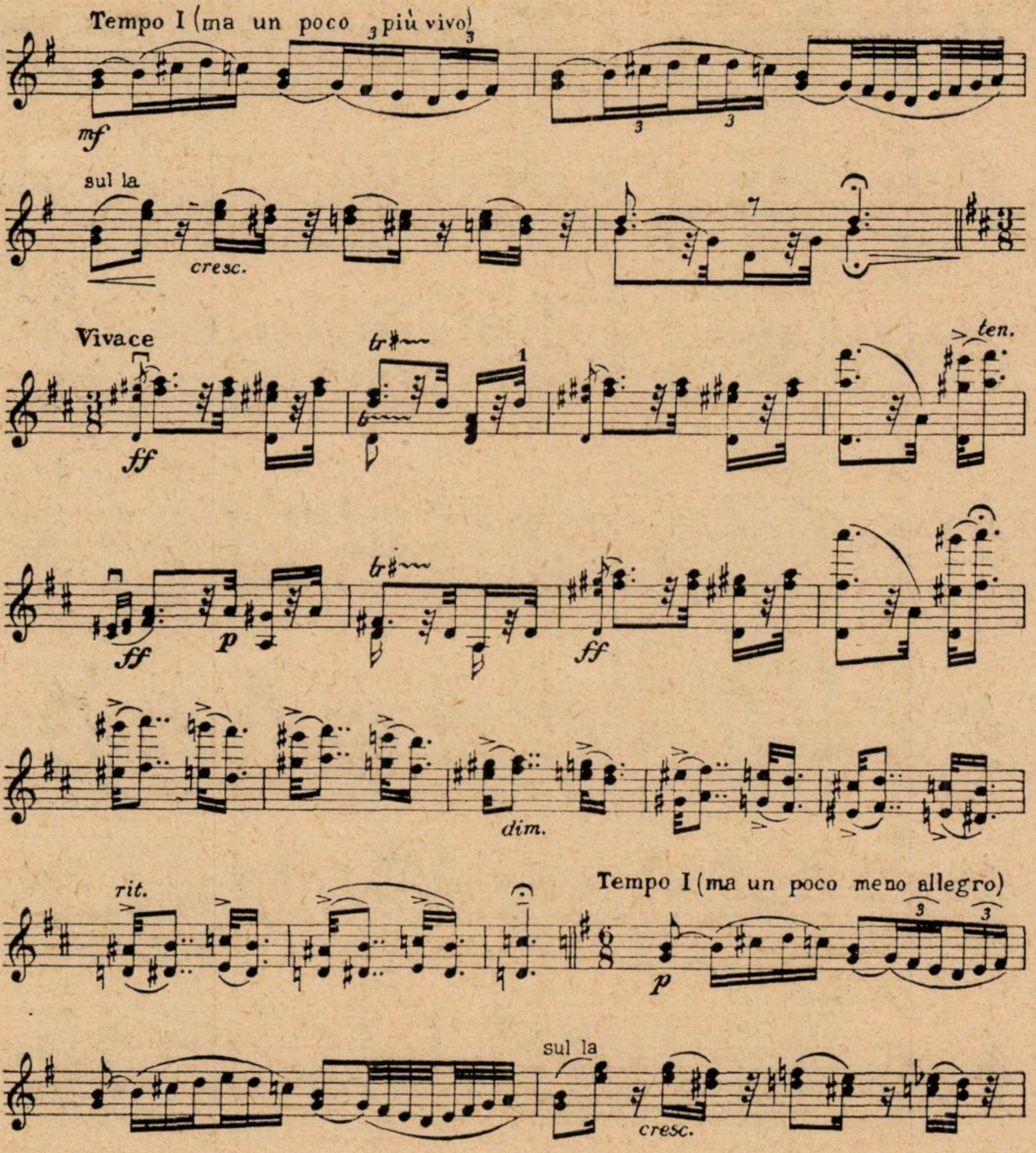

sf
p
pp
sul mi
mf
cresc.
sost.
sff
p
animando
ff
sost.
sff
più animando
molto sost.
ben ten.
fff
fff
dim.
p
ff

2. HORA

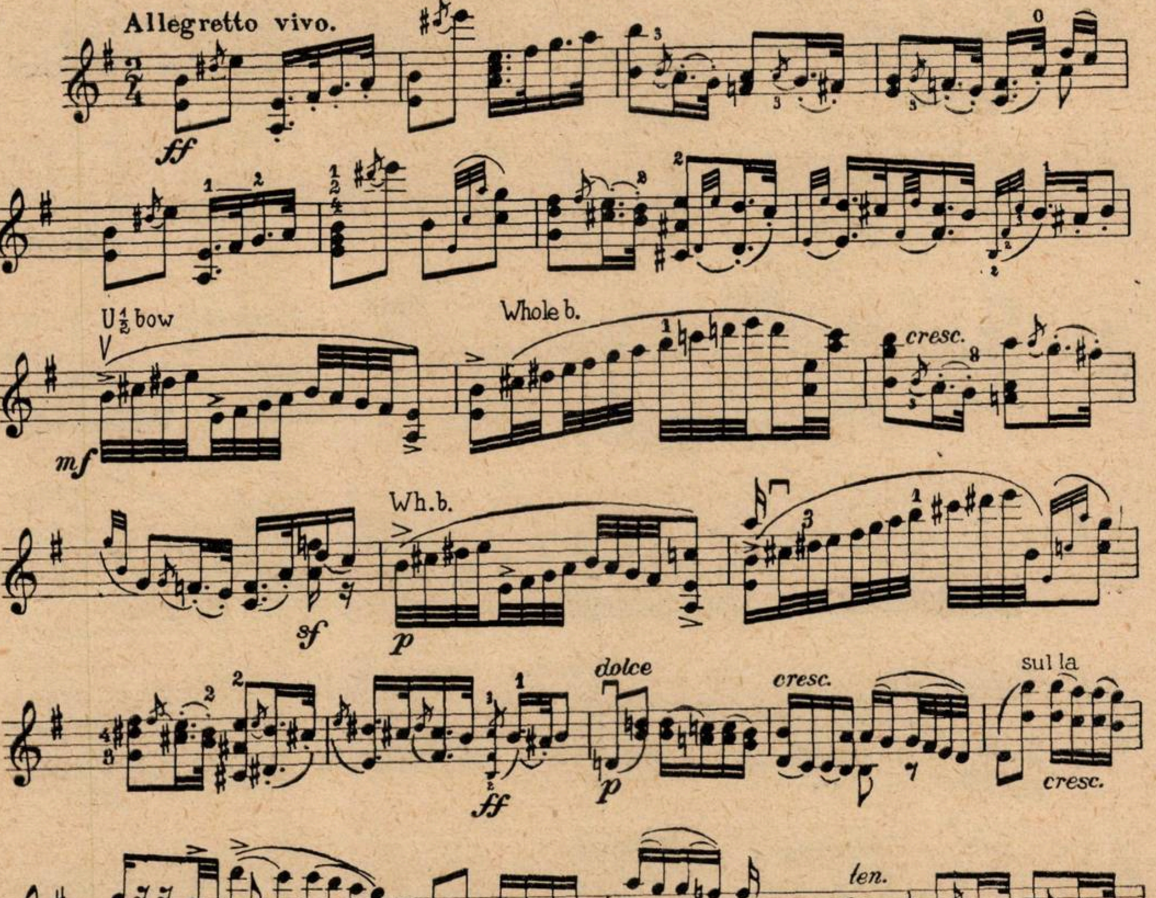
Tempo ben moderato.


p
sul la
cresc.
ten
p
rit.
ten.
subito pp
cresc.

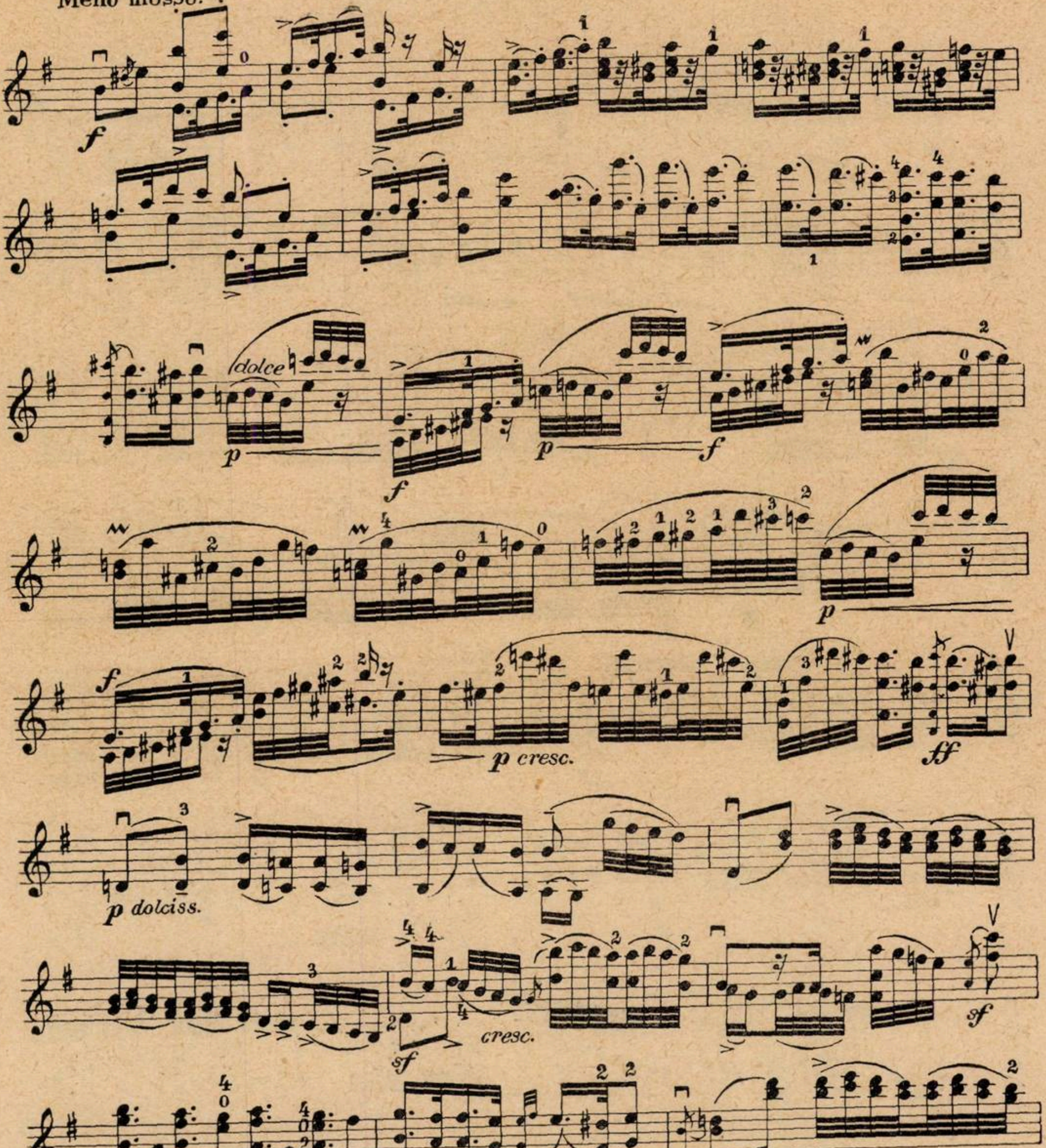

ten.
sul la
cresc.
Vivace.
tr
ff
p
ff
p
ff
dim.
rit.
rit.
p
Sostenuto
pp
cresc.
f
pp
cresc.
sul re
sul sol
rit.

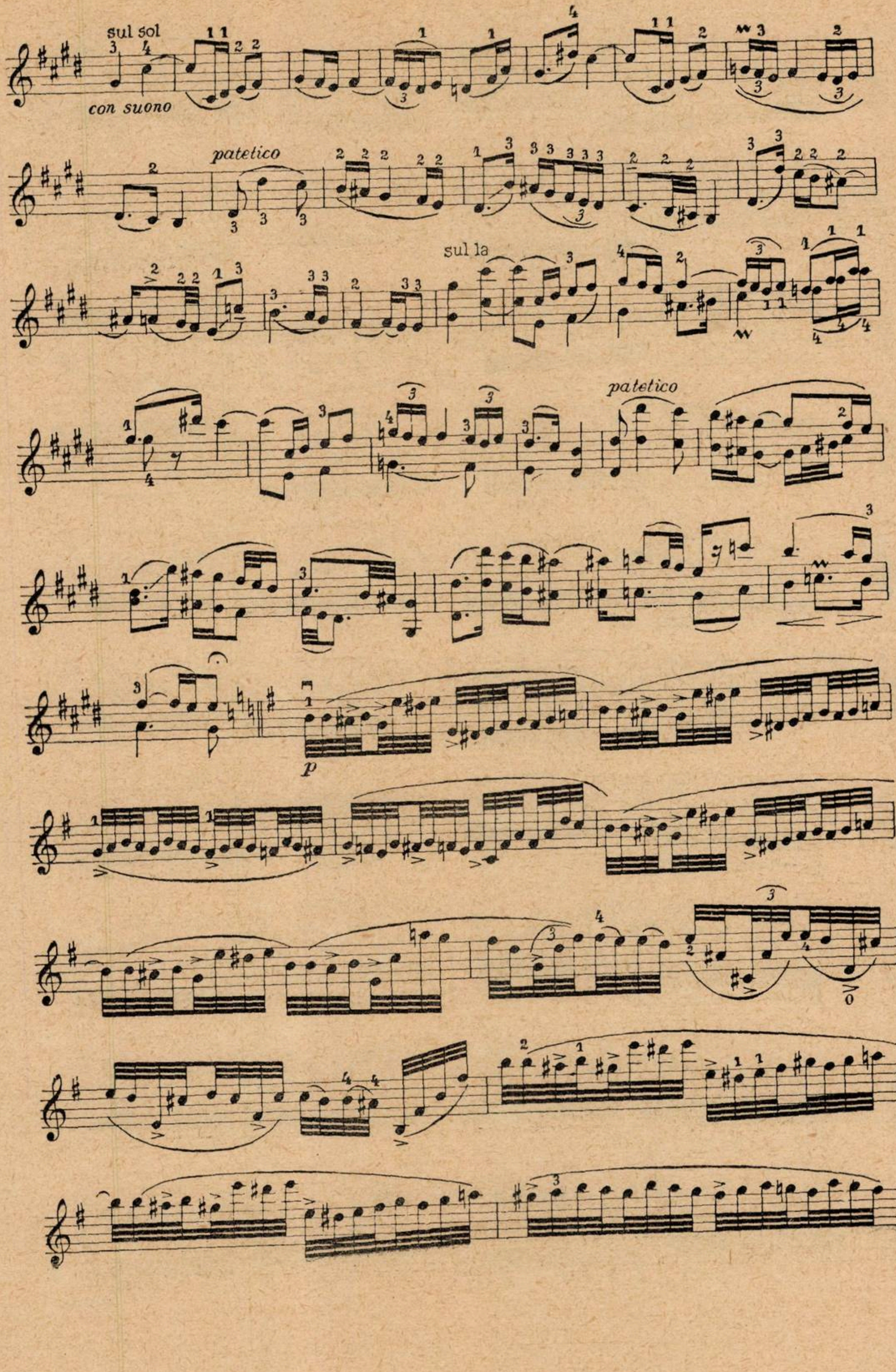

Tempo I (ma un poco più vivo)
mf
sul la
cresc.
Vivace
ff
tr
ten.
ff
p
tr
ff
dim.
rit.
Tempo I (ma un poco meno allegro)
p
sul la
cresc.
ten.
p
ten.
pp rubato
a tempo
rit.
mp
pp

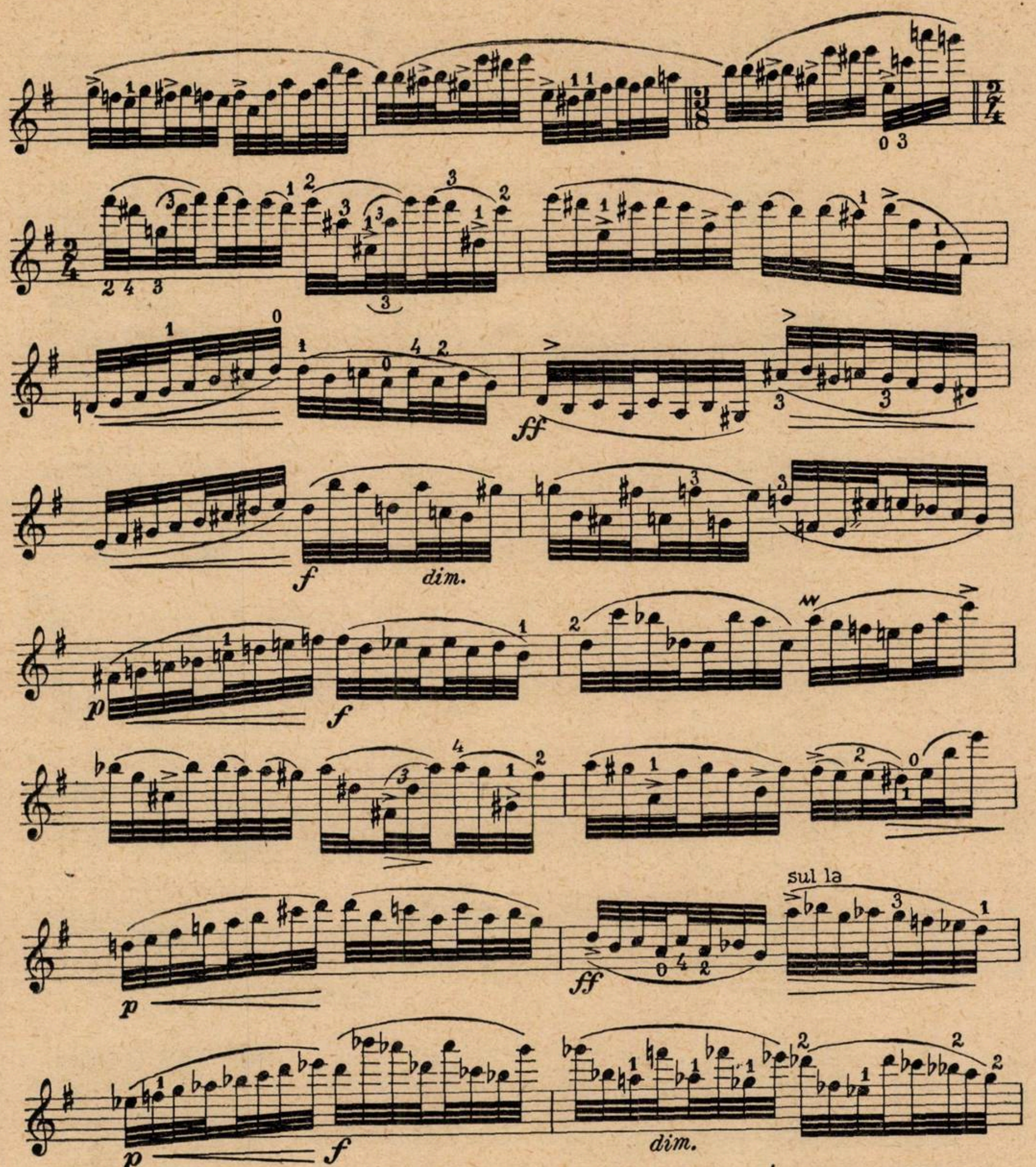
3. VARIAȚIUNI


Allegretto vivo.
ff
U ½ bow
mf
Whole b.
cresc.
Wh.b.
sf
p
ff
dolce
p
cresc.
sul la
cresc.
sf
p
sf
ten.
sf
f
sul sol
sf
ten.
p
cresc.
cresc.
sf
ten.
p
p
cresc.
ten.
sf
f
sul sol

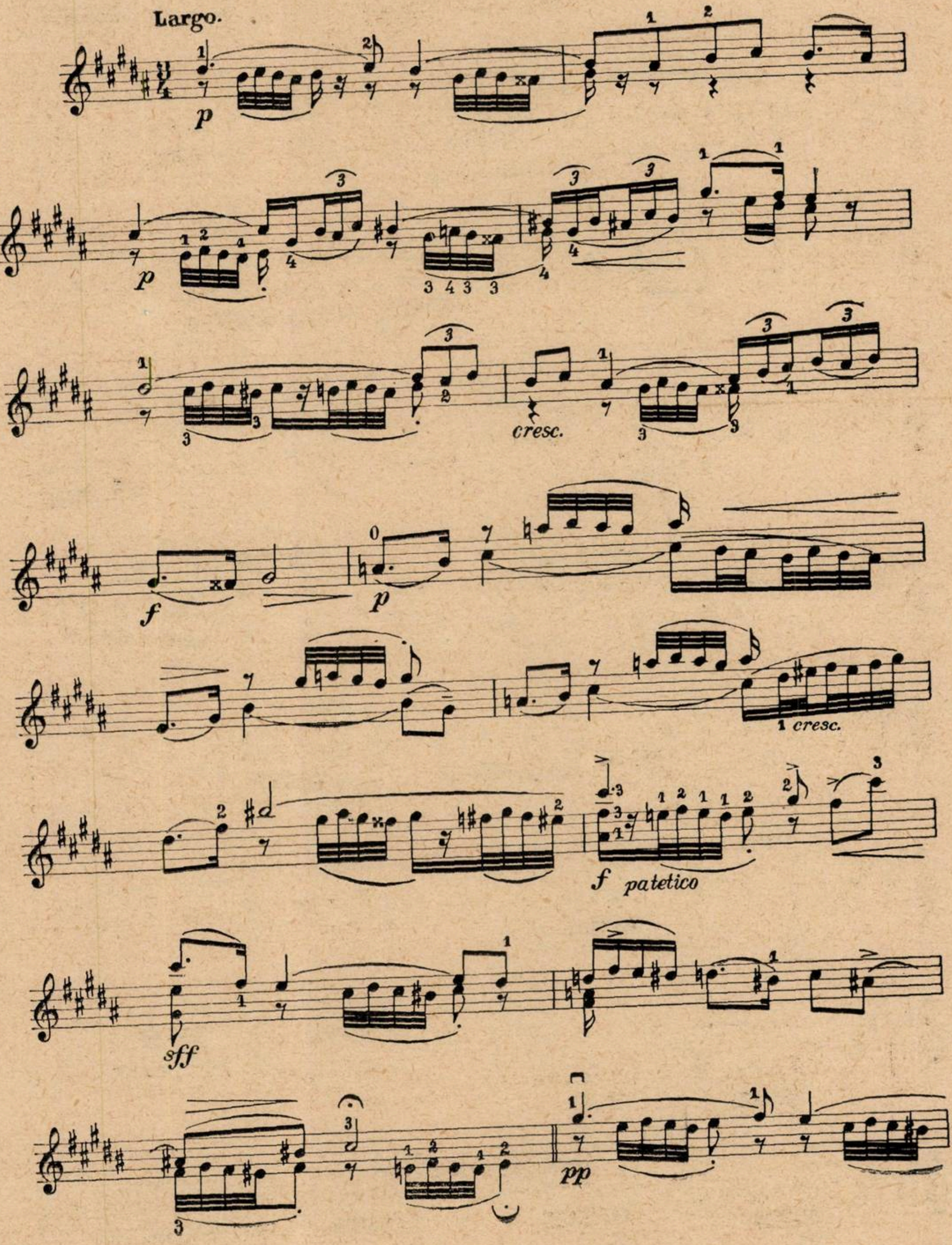
Meno mosso.


f
dolce
p
f
p
f
p
f
p cresc.
ff
p dolciss.
sf
cresc.
sf
f
sf
p
cresc.
8
sf
p
cresc.
f

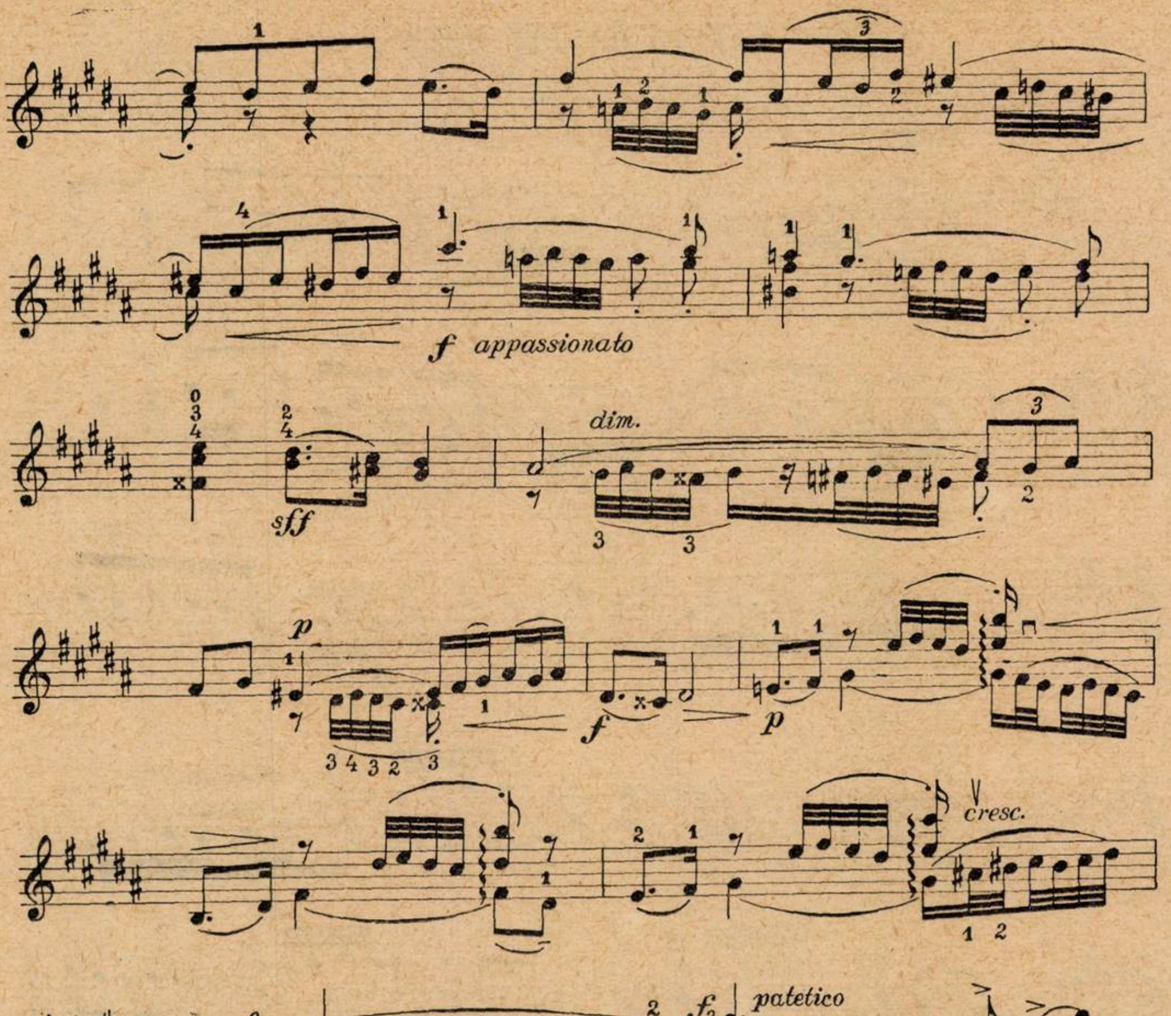

sul sol
con suono
patetico
sul la
patetico
p


ff
f
dim.
p
f
p
ff
sul la
p
f
dim.
p
f
attacca

4. INTERMEZZO

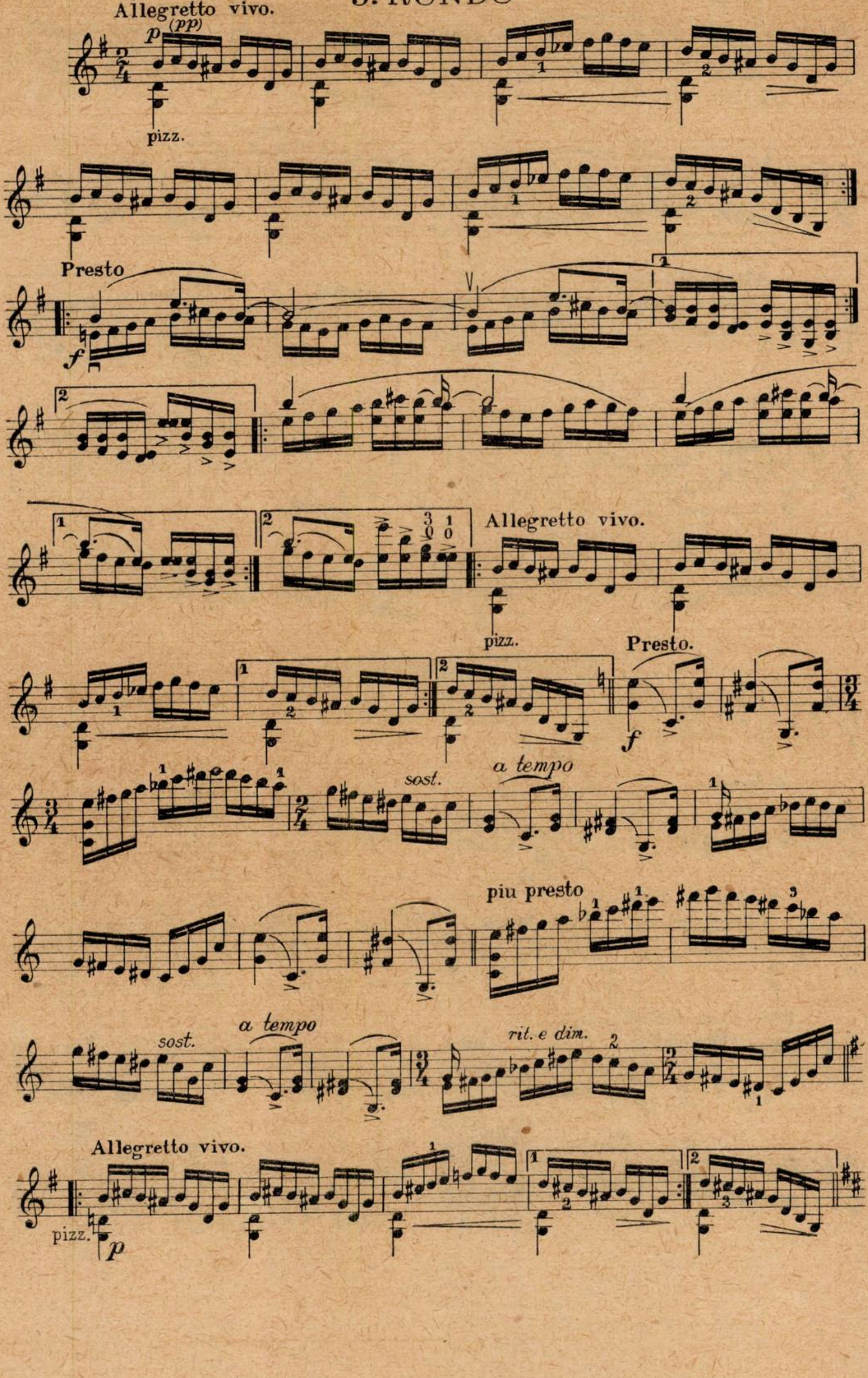


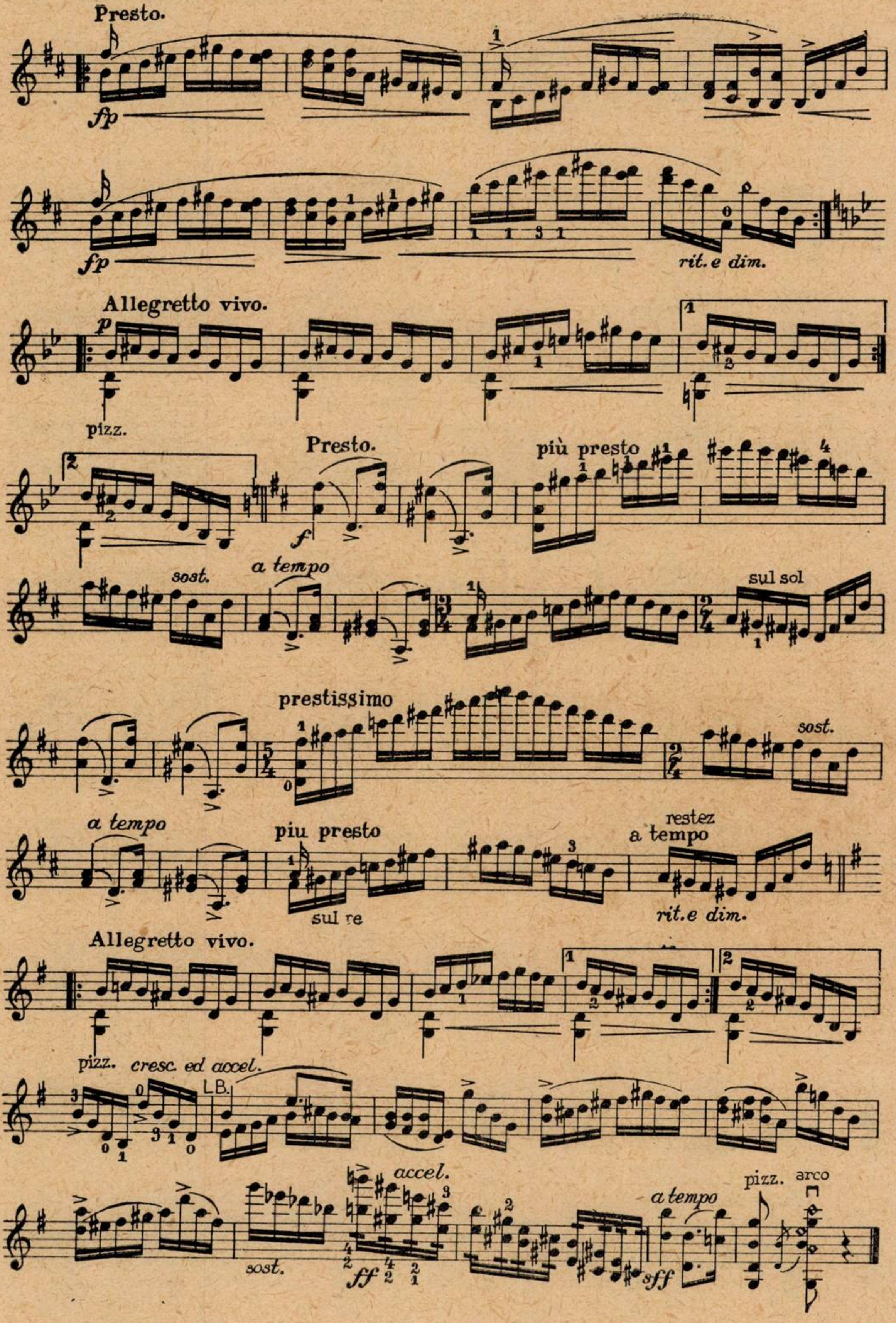
Largo.
p
p
cresc.
f
p
1 cresc.
f patetico
sff
pp


f appassionato
sff
dim.
p
f
p
cresc.
f
patetico
sff
sf
ad libitum
attacca
pp
p
mp
mf
f
mp

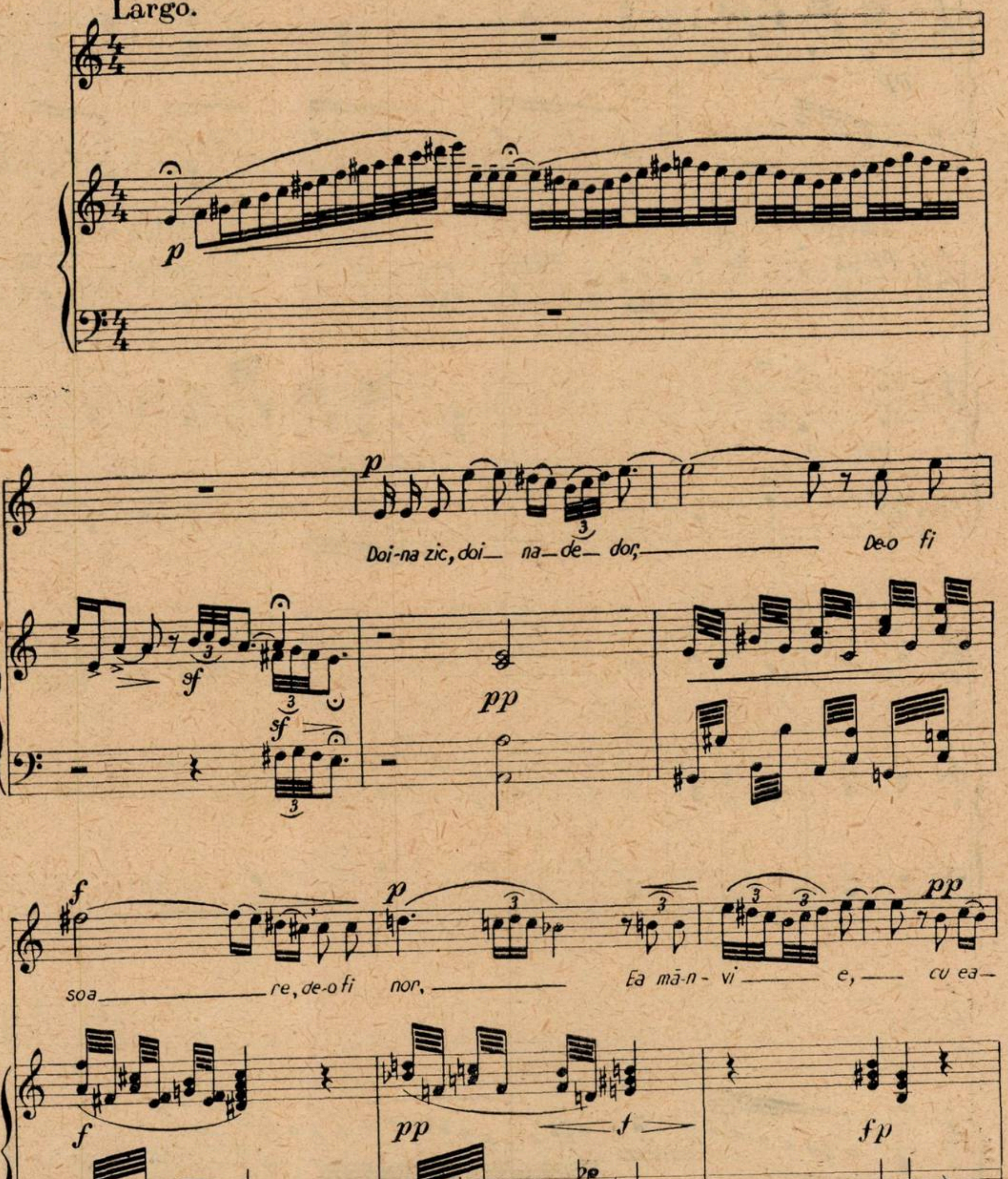
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

5. RONDO


Allegretto vivo.
p (pp)
pizz.
Presto
f
Allegretto vivo.
pizz.
Presto.
f
sost.
a tempo
piu presto
sost.
a tempo
rit. e dim.
Allegretto vivo.
pizz.
p

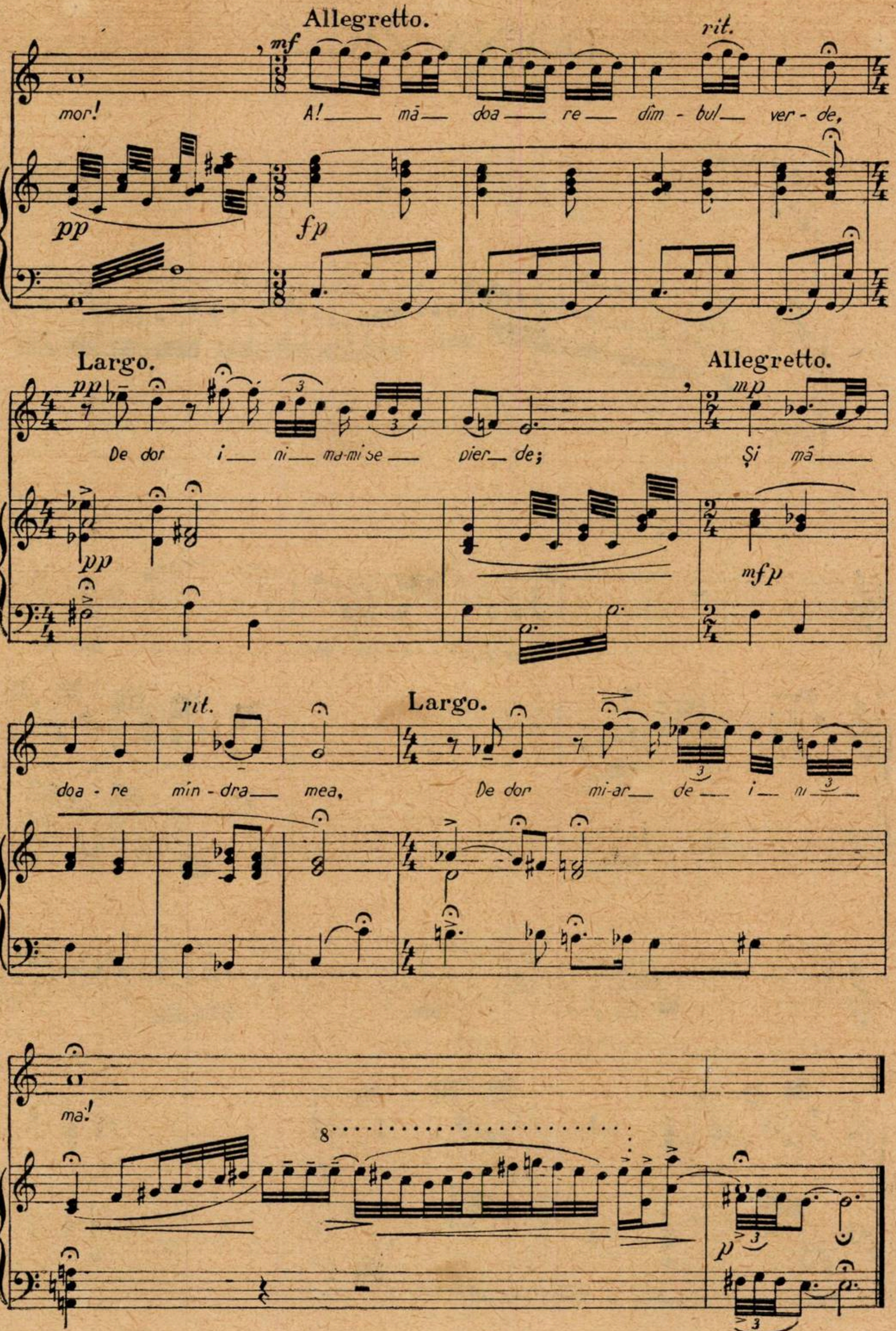

Presto.
fp
rit. e dim.
Allegretto vivo.
p
pizz.
Presto.
f
più presto
sost.
a tempo
sul sol
prestissimo
sost.
a tempo
piu presto
sul re
restez
a tempo
rit. e dim.
Allegretto vivo.
pizz.
cresc. ed accel.
LB.
sost.
ff
accel.
a tempo
sff
pizz.
arco

DOINA ZIC...*)


Largo.
p
pp
sf
f
fp
Doi-na zic, doi— na— de— dor,— De-o fi
soa— re, de-o fi nor, — Ea mă-n-vi— e, — cu ea—
3

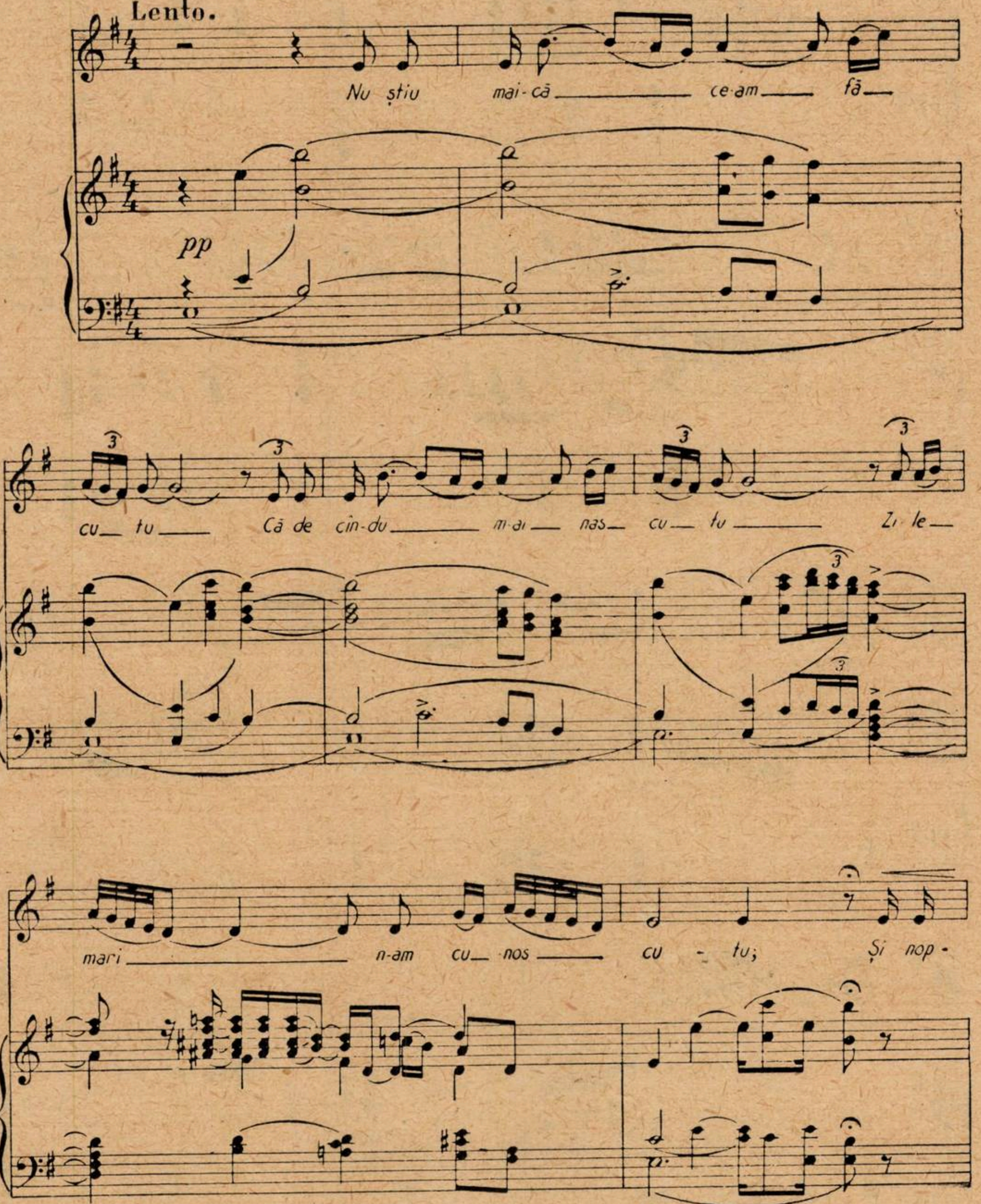
---

*) Cîntat în primă audiție de GEORGE FOLESCU.


Allegretto.
rit.
mf
mor! A! mă doare dîmbul verde,
pp
fp
Largo.
Allegretto.
pp
mp
De dor i ni ma-mi se pierde; Şi mă
mfp
rit.
Largo.
doa-re mîn-dra mea, De dor mi-ar de i ni
ma!
8
p
3

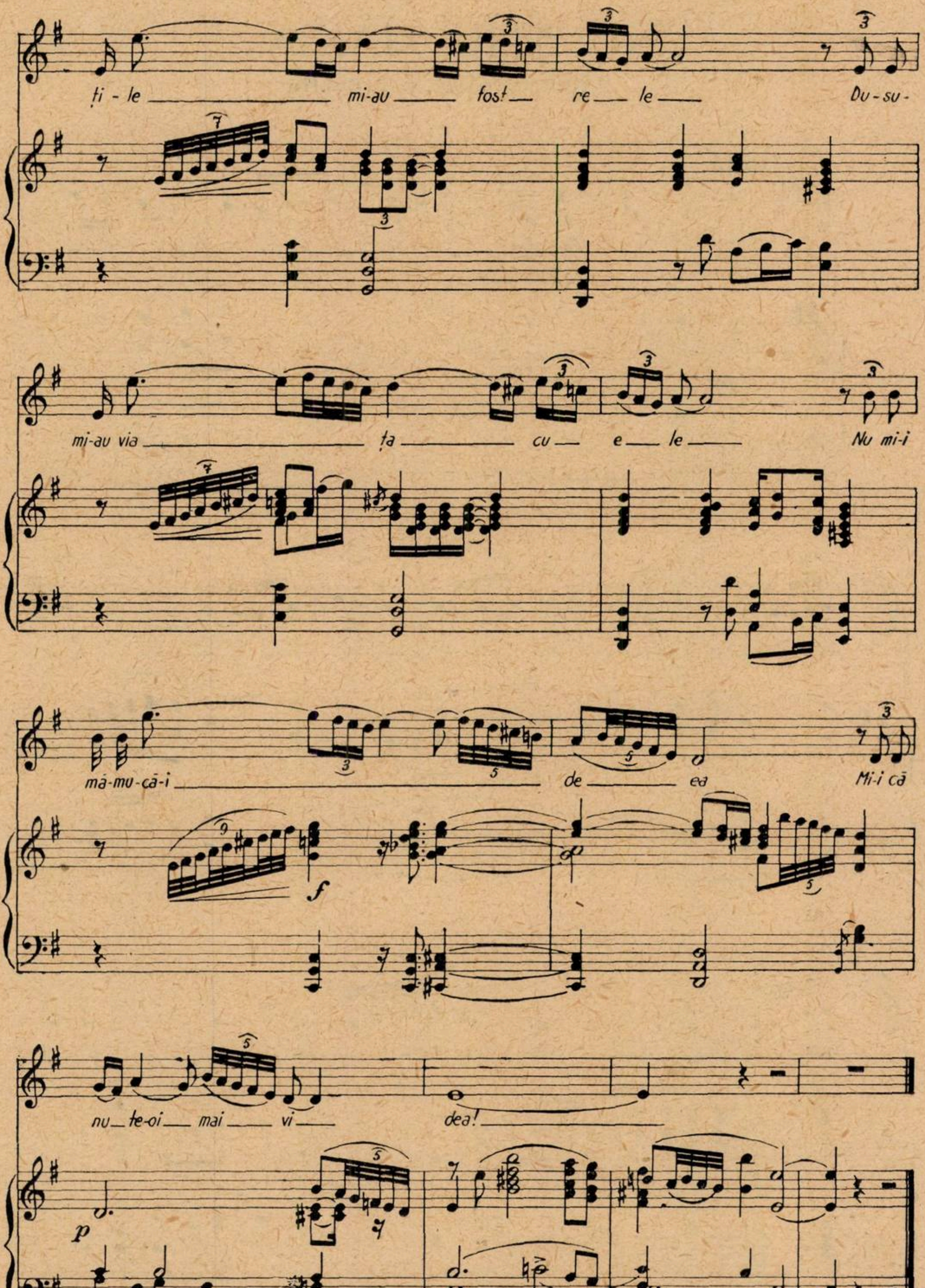
NU ȘTIU MAICĂ...*)

Versuri și muzică de **D. Cuclin**

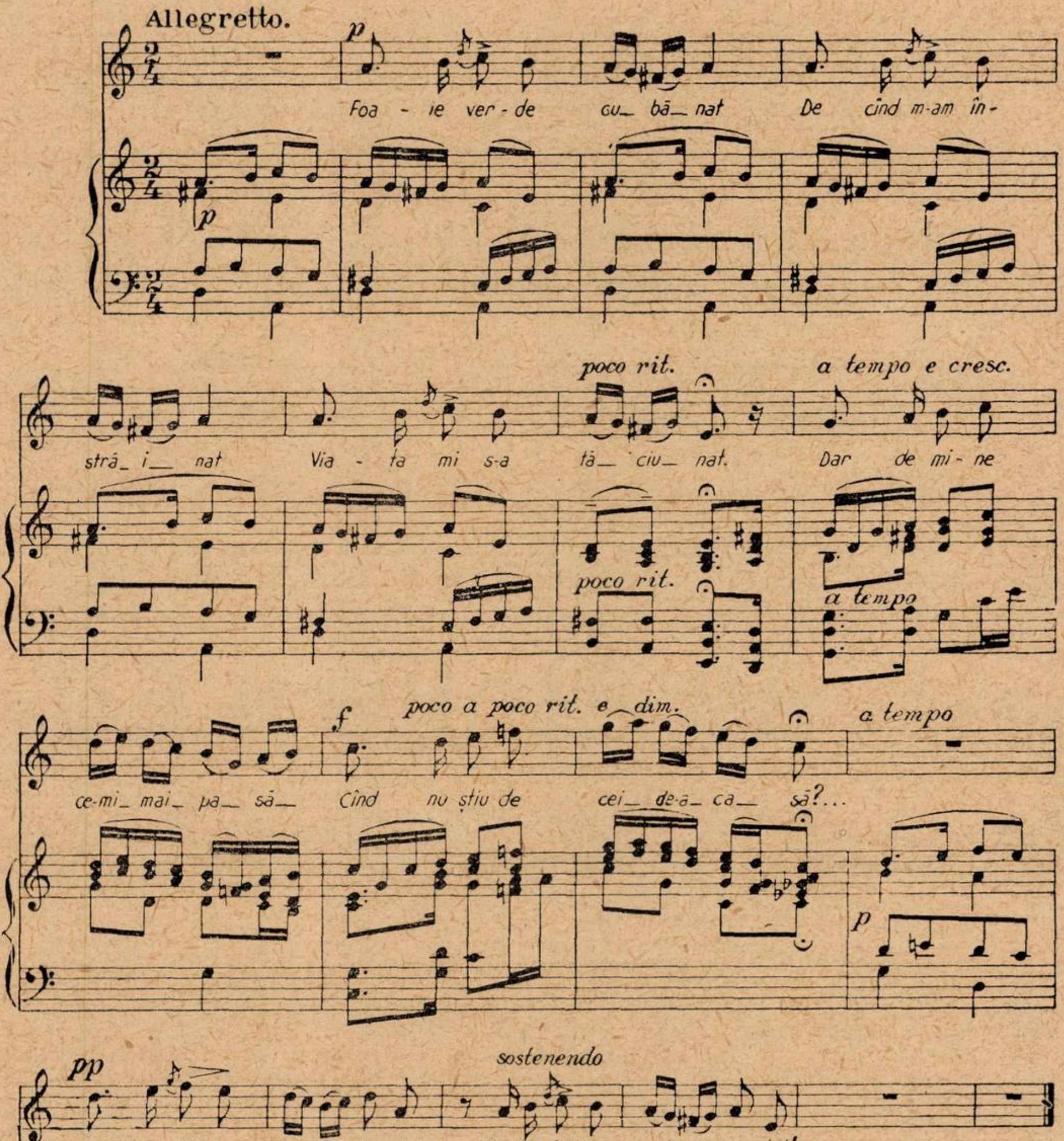

Lento.
pp
Nu știu mai-că ce-am fă-cu-tu
Că de cîn-du mi-ai nas-cu-tu
Zi-le-mari n-am cu-nos-cu-tu;
Și nop-
3

---

*) Cîntat în primă audiție de GEORGE FOLESCU


ți - le mi-au fost re - le Du - su -
mi-au via - ța cu - e - le Nu mi-i
mă-mu-că-i de - ea Mi-i că
nu te-oi mai vi - dea!

FOAIE VERDE CU BĂNAT*)

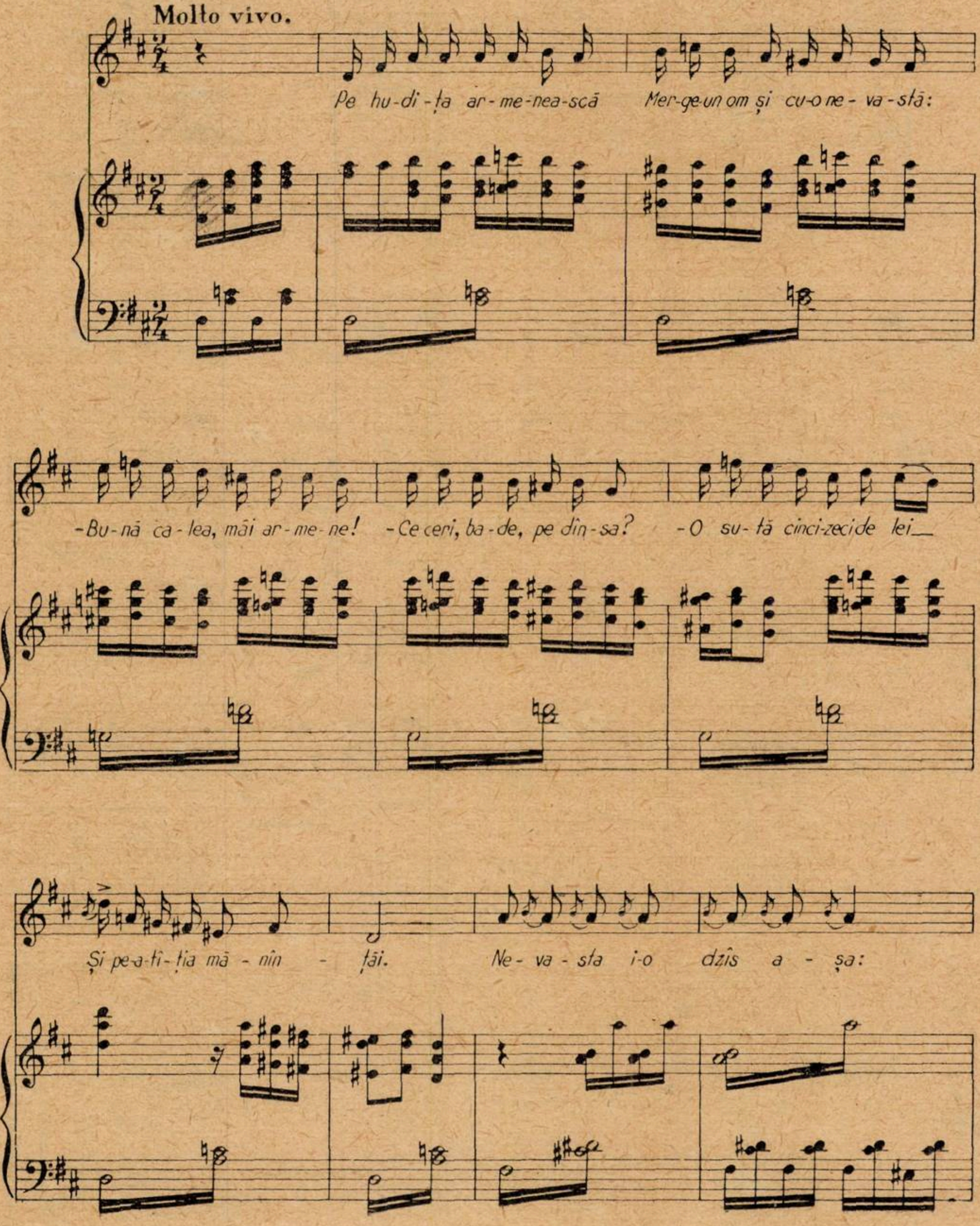

Allegretto.
p
Foa - ie ver - de cu_ bă_ nat De cînd m-am în-
stră_ i_ nat Via - ța mi s-a tă_ ciu_ nat.
poco rit.
a tempo e cresc.
Dar de mi - ne
a tempo
ce-mi_ mai_ pa_ să_ Cînd nu știu de cei_ de-a_ ca_ să?...
f
poco a poco rit. e dim.
a tempo
pp
sostenendo
Un - de-or plîn - ge cît_ ve_ lea - tul Pă-rinți, frați, su - rori_ și_ sa - tul!

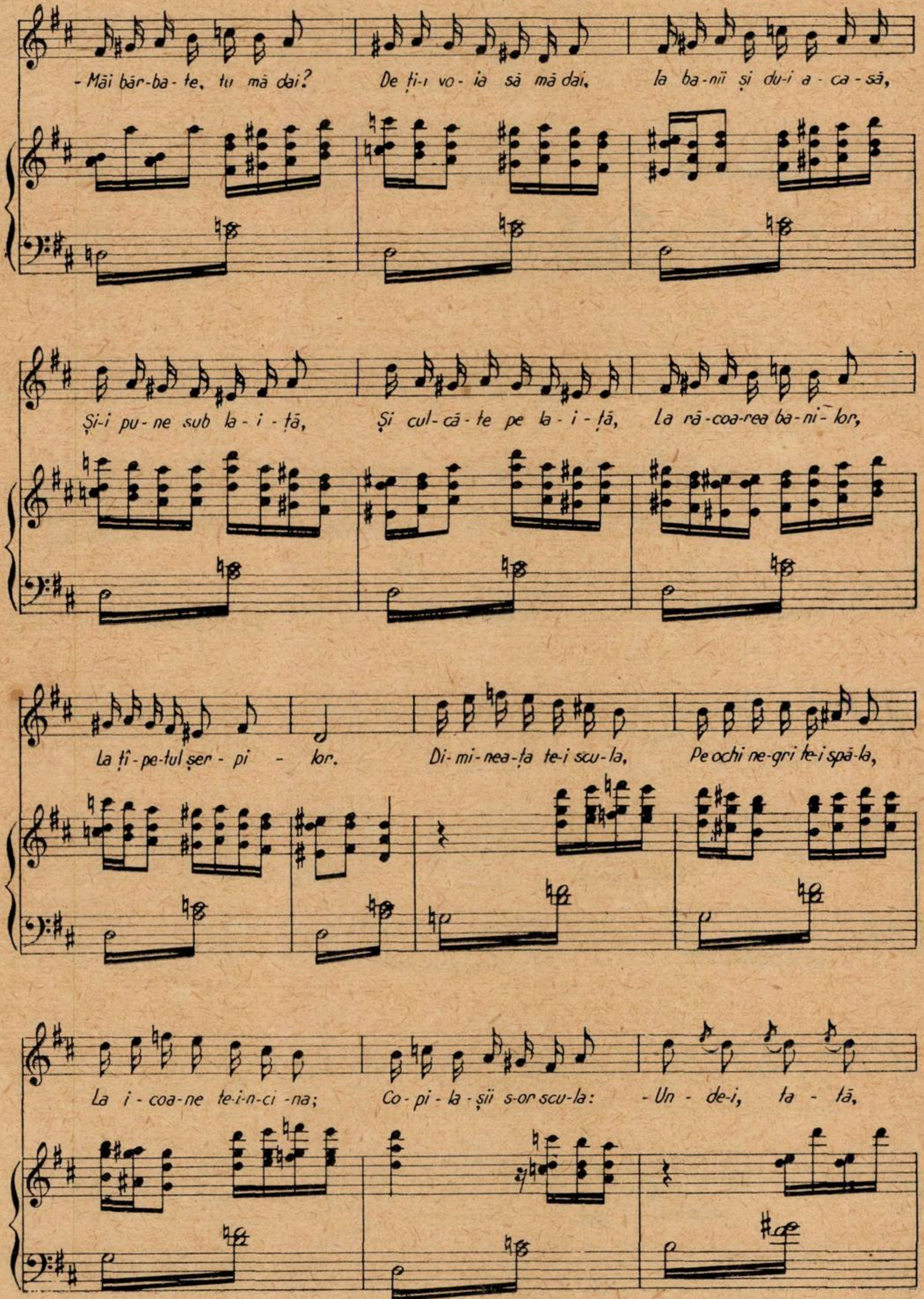
---

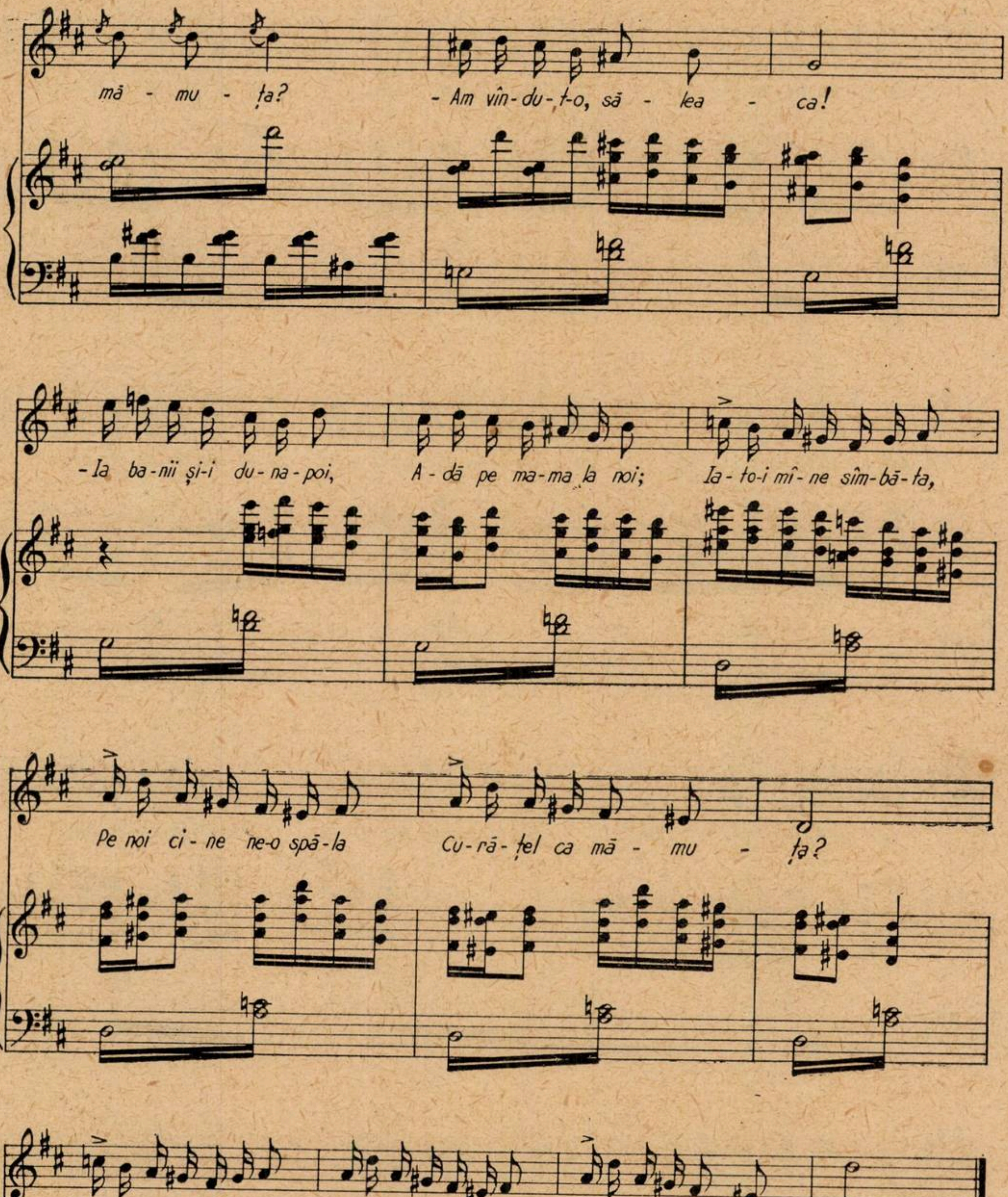
*) Cîntat în primă audiție de GEORGE FOLESCU.

PE HUDIȚA ARMENEASCĂ

Versuri populare


Molto vivo.
Pe hu-di-ța ar-me-nea-scă
Mer-ge-un om și cu-o ne-va-stă:
-Bu-nă ca-lea, măi ar-me-ne!
-Ce ceri, ba-de, pe din-sa?
-O su-tă cinci-zeci de lei
Și pe-a-ti-ția mă-nin-tăi.
Ne-va-sta i-o dzis a-șa:

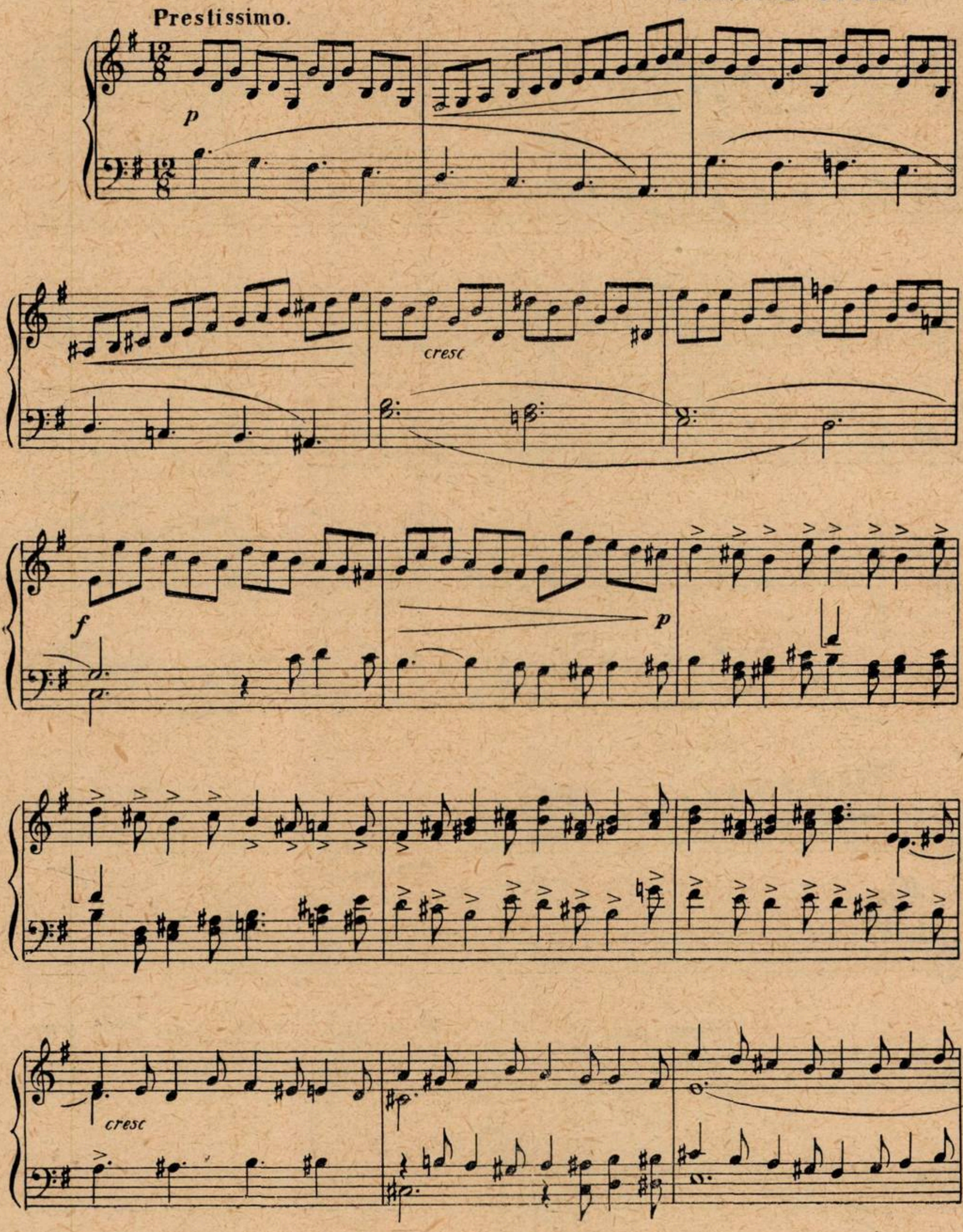

- Măi băr-ba - te, tu mă dai?
De ți-i vo- ia să mă dai,
Ia ba-nii și du-i a - ca - să,
Și-i pu-ne sub la - i - ță,
Și cul-că - te pe la - i - ță,
La ră-coa-rea ba-ni - lor,
La ți - pe-tul șer - pi - lor.
Di- mi-nea-ța te-i scu-la,
Pe ochi ne-gri te-i spă-la,
La i - coa-ne te-i-n-ci -na;
Co- pi - la - șii s-or scu-la:
- Un - de-i, ta - tă,

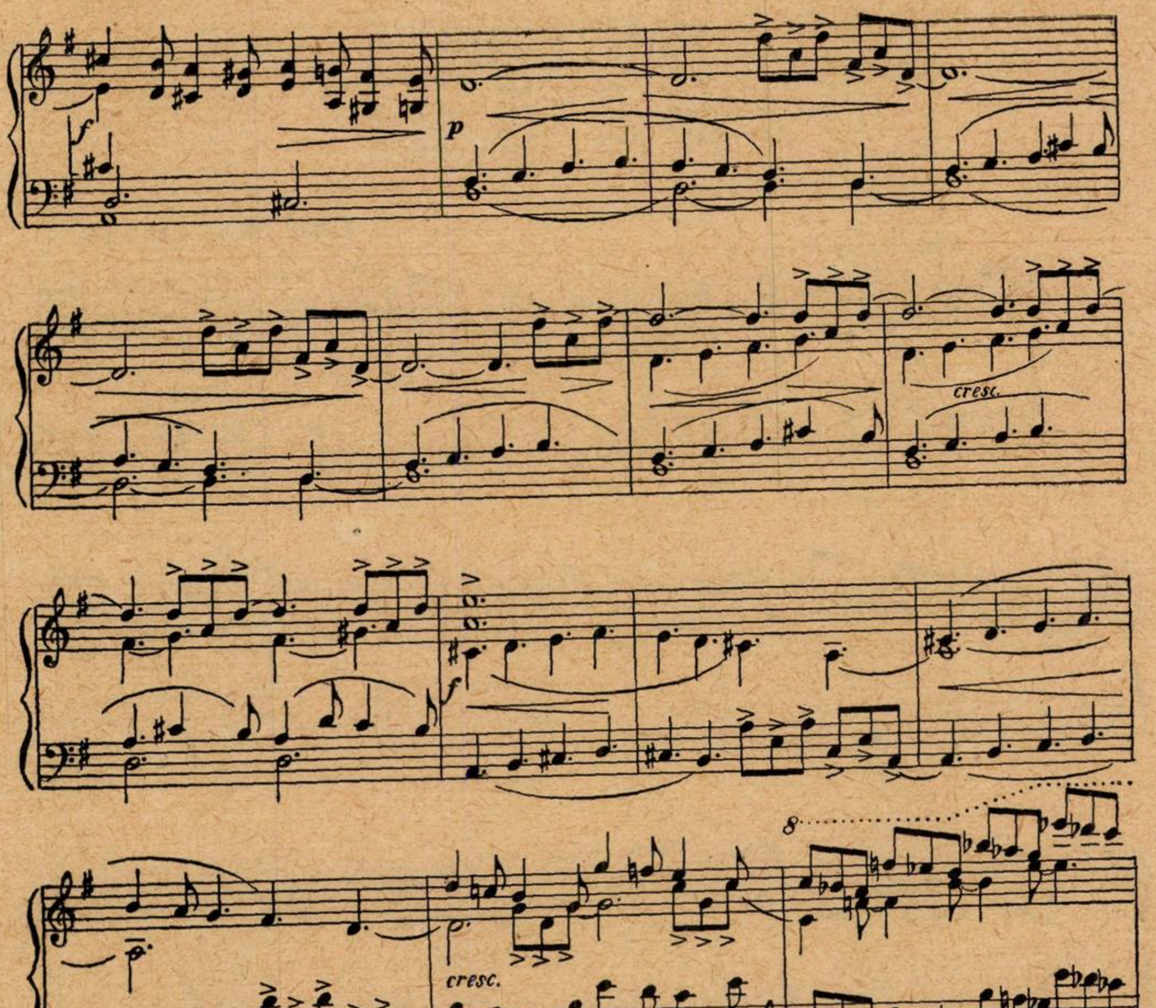

mă - mu - ța? - Am vîn-du-t-o, să - lea - ca!
- Ia ba-nii și-i du-na-poi, A-dă pe ma-ma la noi; Ia-to-i mî-ne sîm-bă-ta,
Pe noi ci-ne ne-o spă-la Cu-ră-țel ca mă - mu - ța?
Poi-mî-ne-i du-mi-ne-ca, Pe noi ci-ne ne-o schim-ba Fru-mu-șăl ca mă - mu - ța?

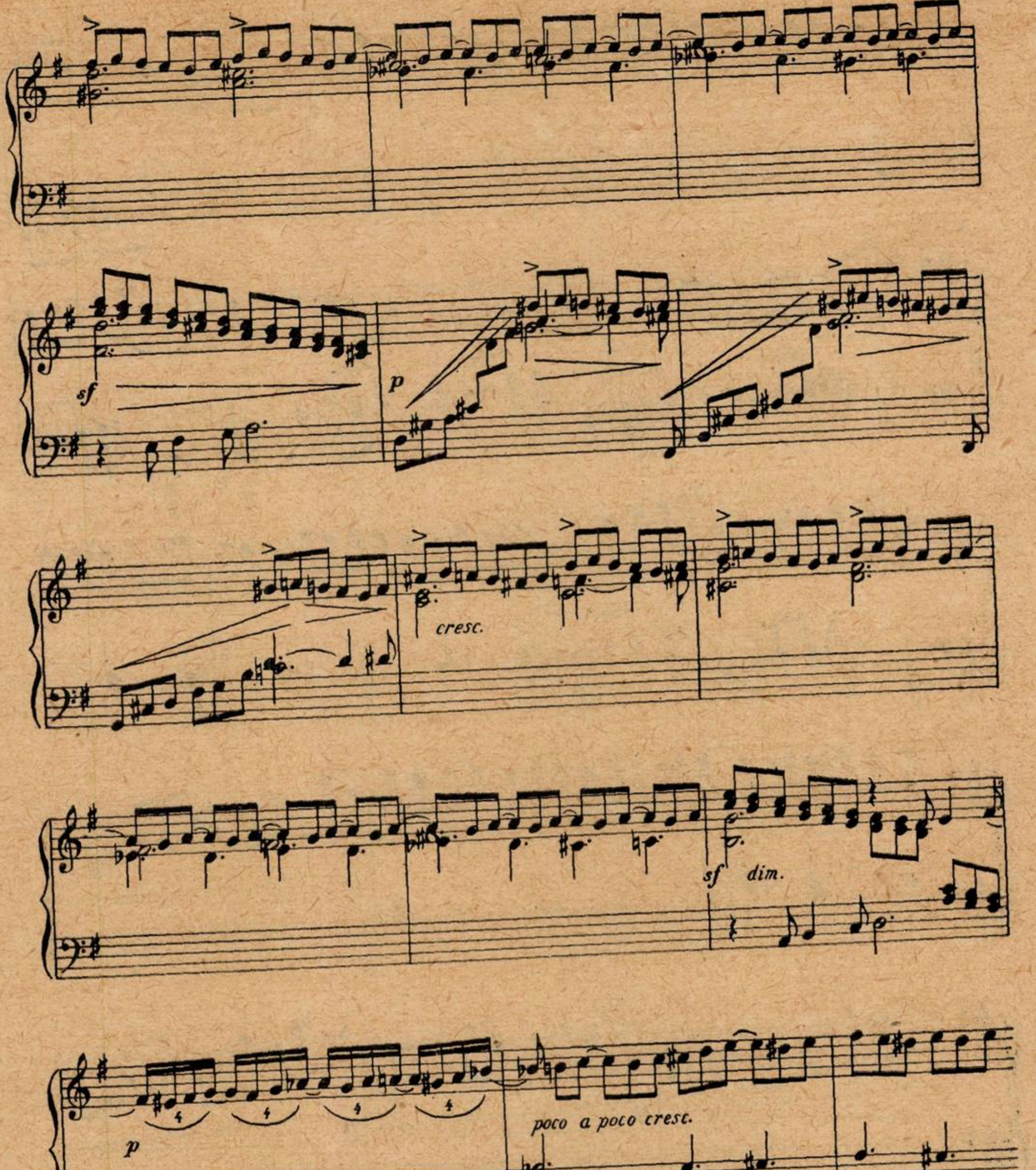
FANTEZIE

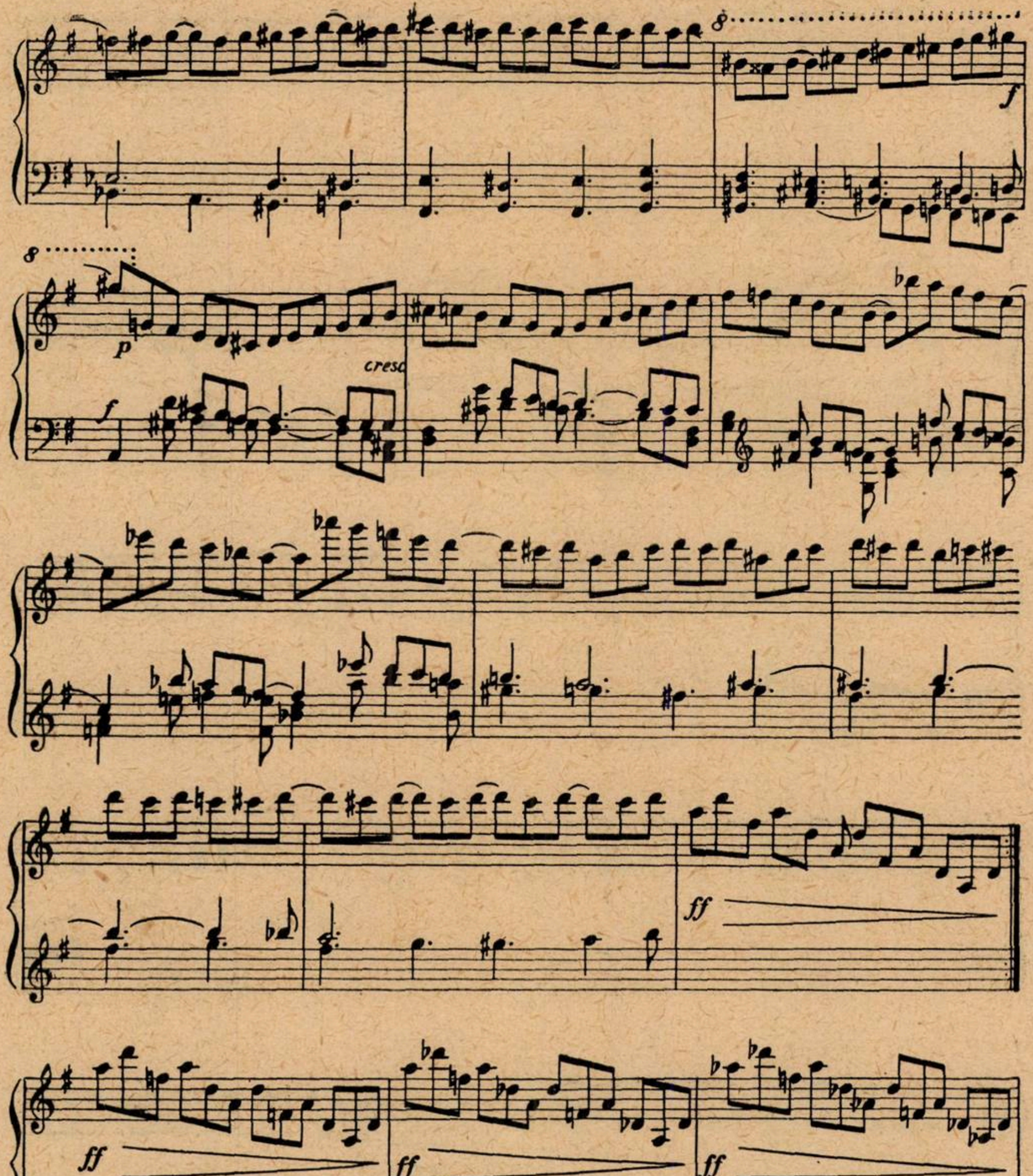
PARTEA III
DIN VOLUMUL: „RECITAL DE PIAN"
INCHINAT MEMORIEI LUI BACH

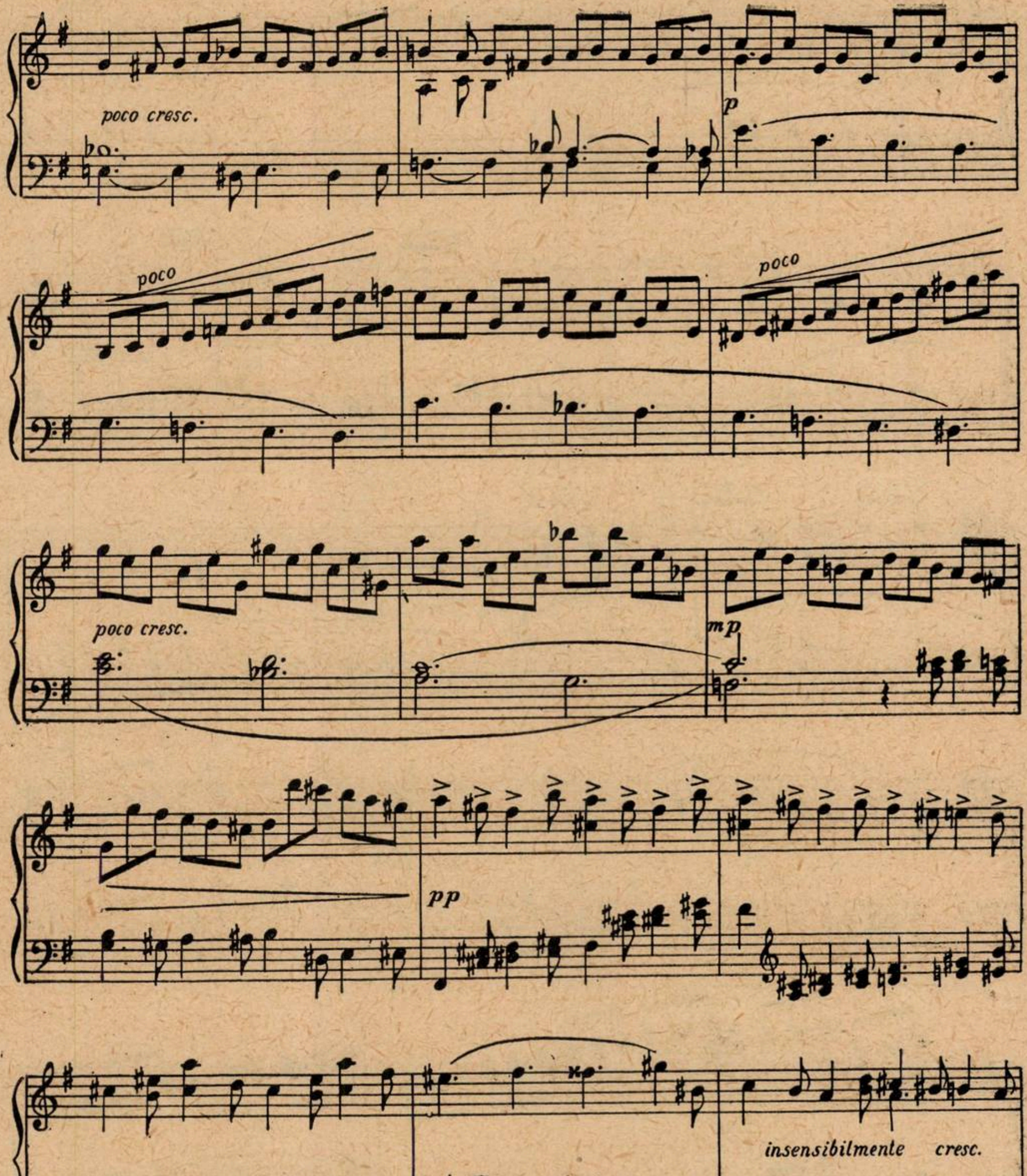
DIMITRIE CUCLIN

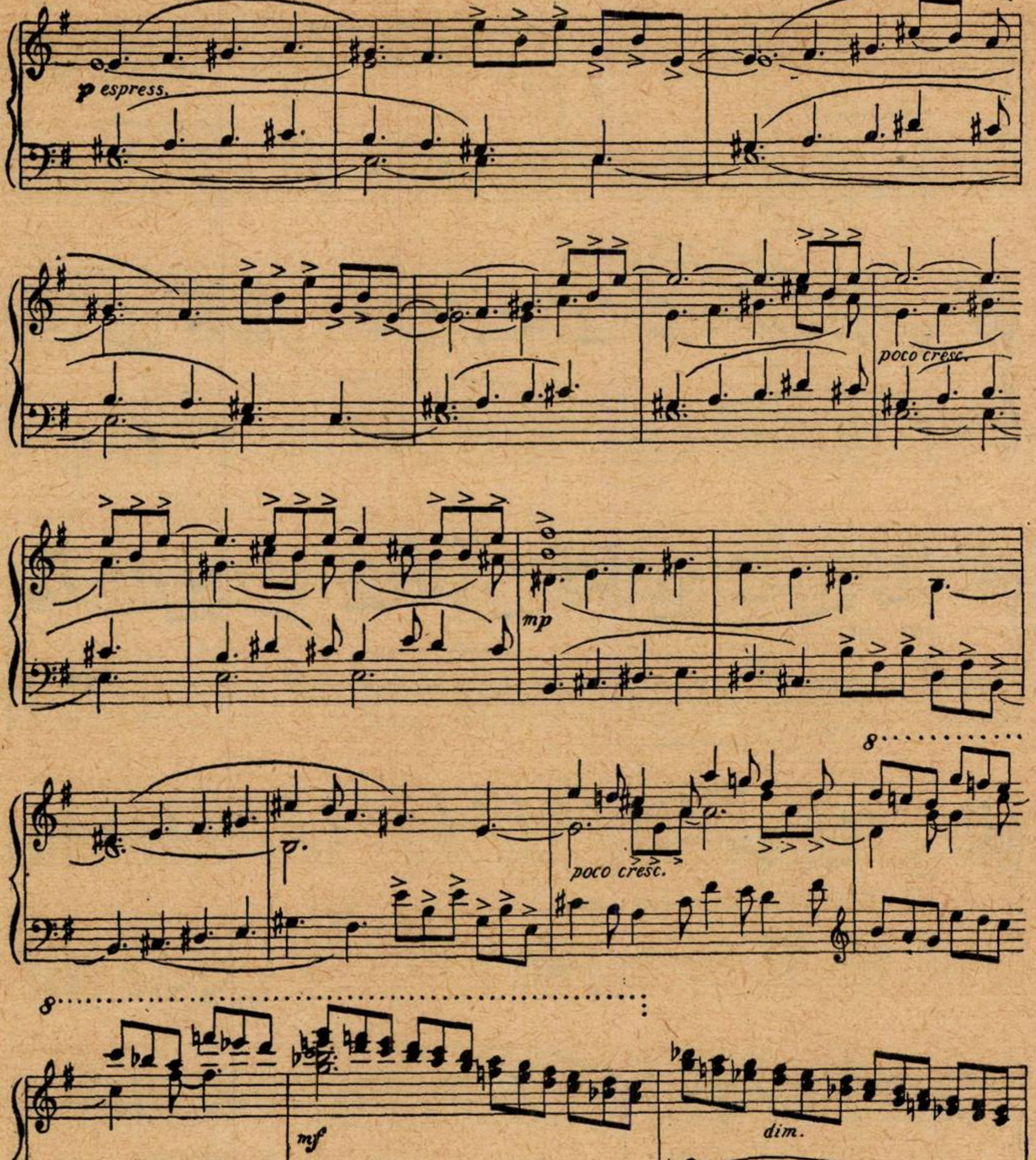

Prestissimo.
p
cresc
f
p
cresc

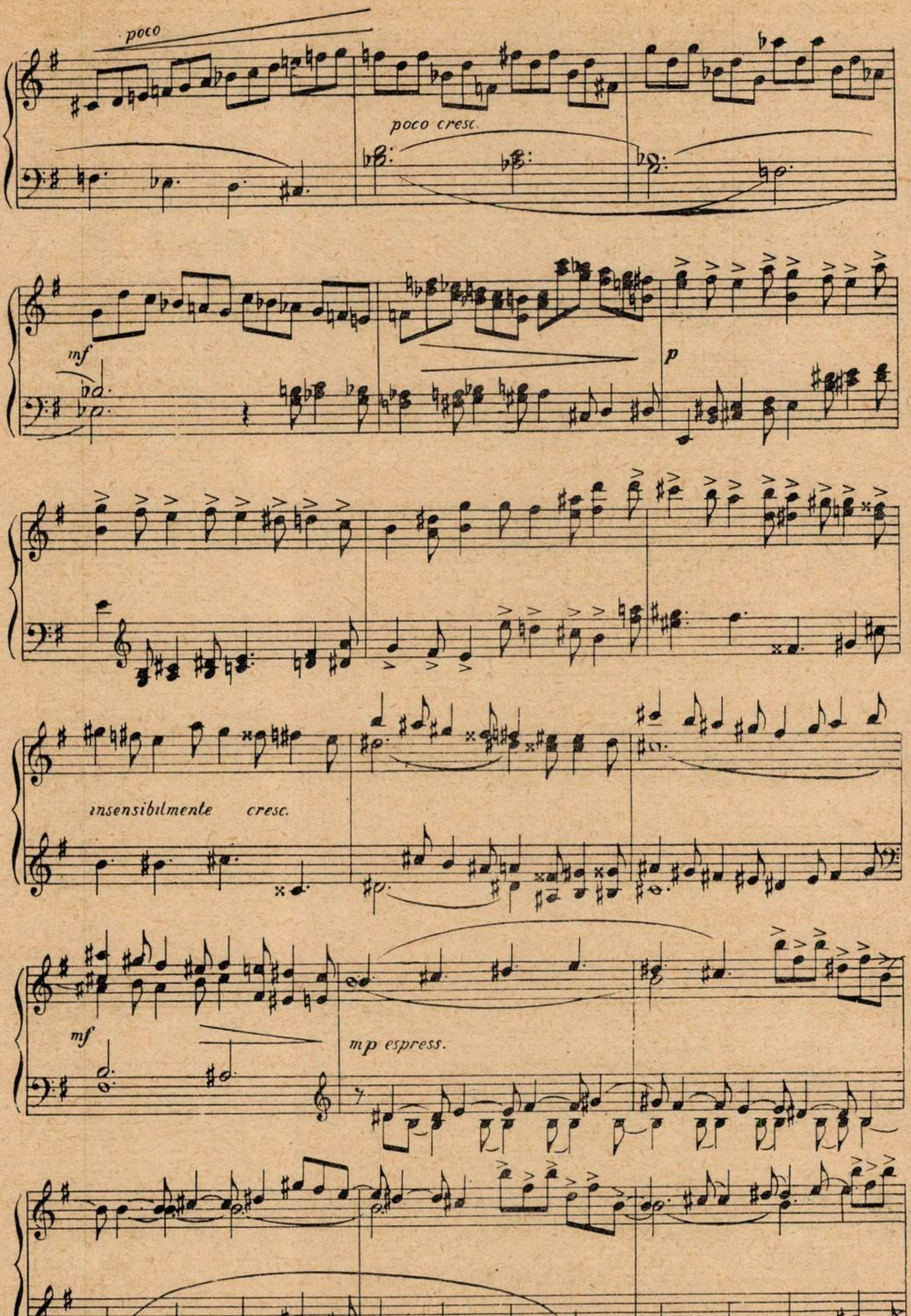

f
p
cresc.
f
cresc.
8
8
ff
p
cresc.

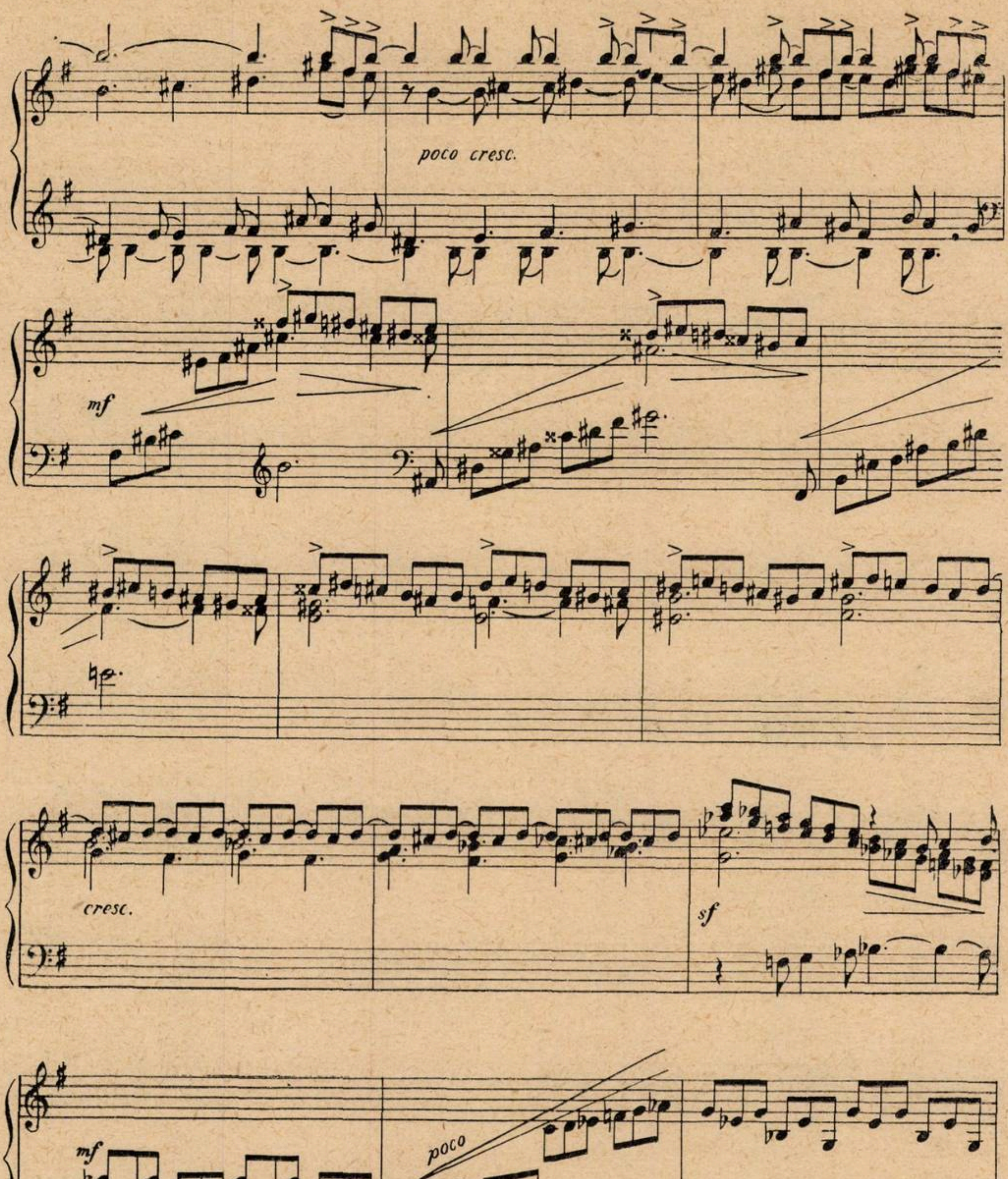

sf
p
cresc.
sf
dim.
p
poco a poco cresc.

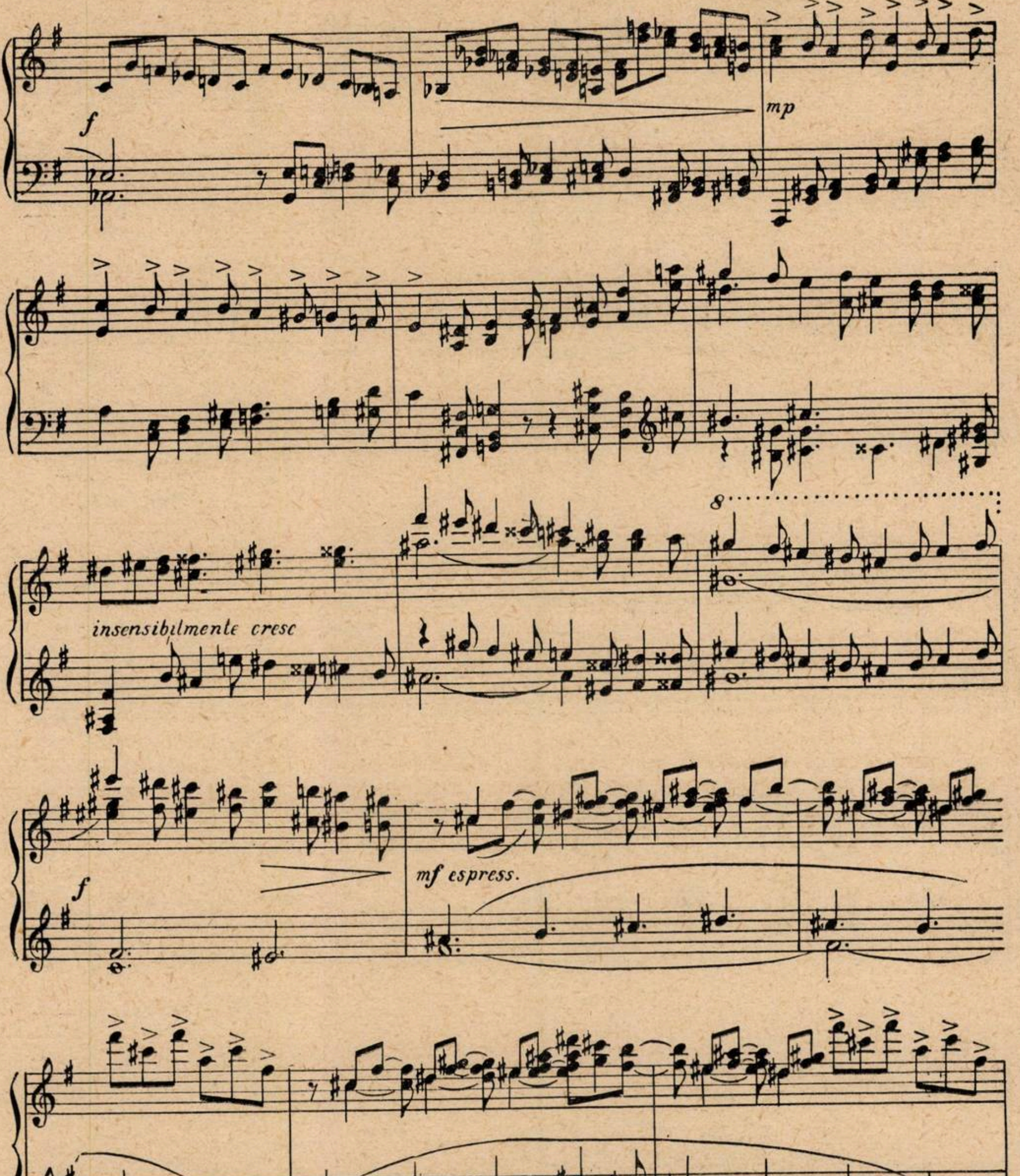

8
f
8
p
f
cresc
ff
ff
ff
ff
ff
pp

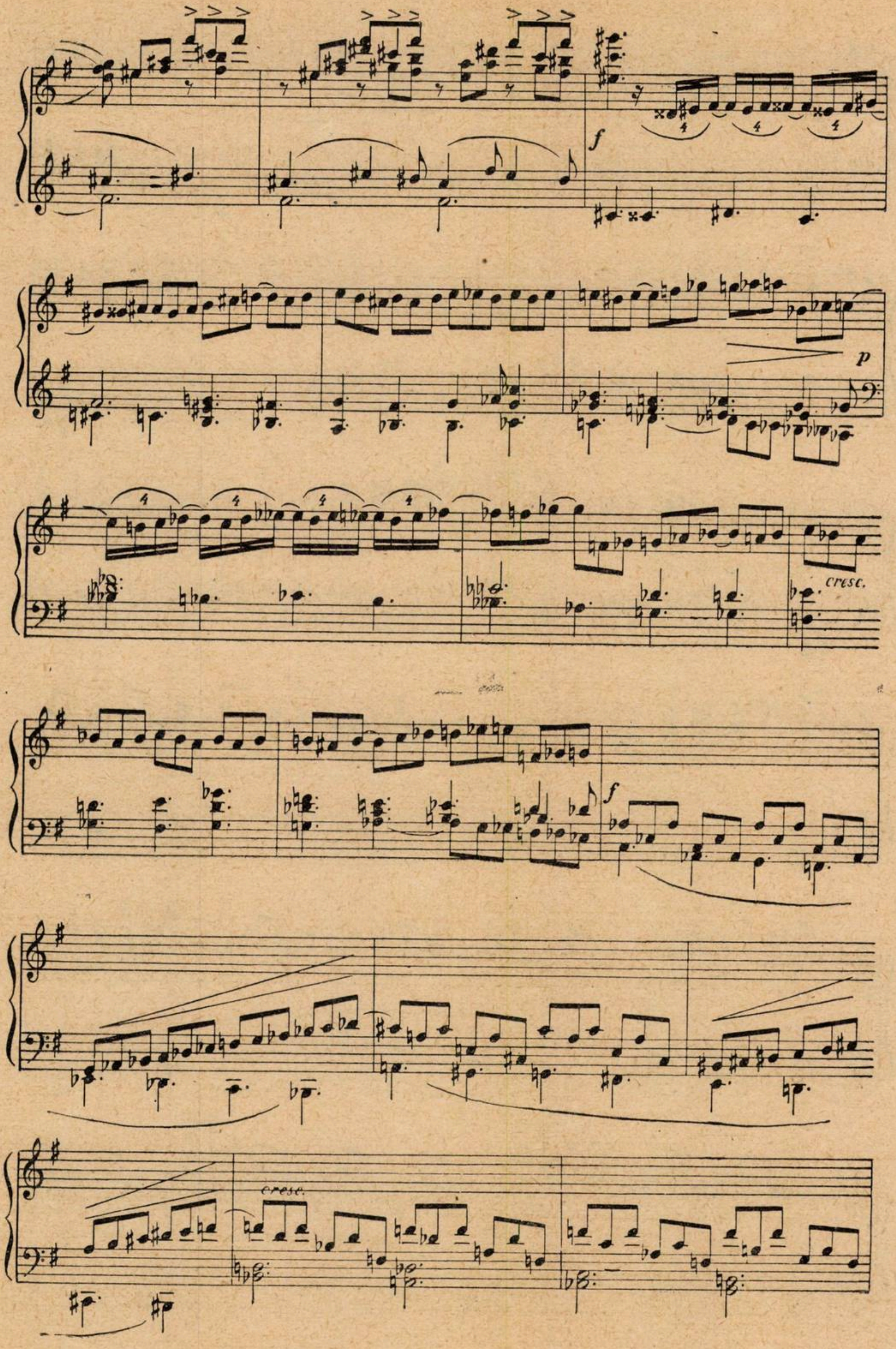

poco cresc.
p
poco
poco
poco cresc.
mp
pp
insensibilmente cresc.
mp

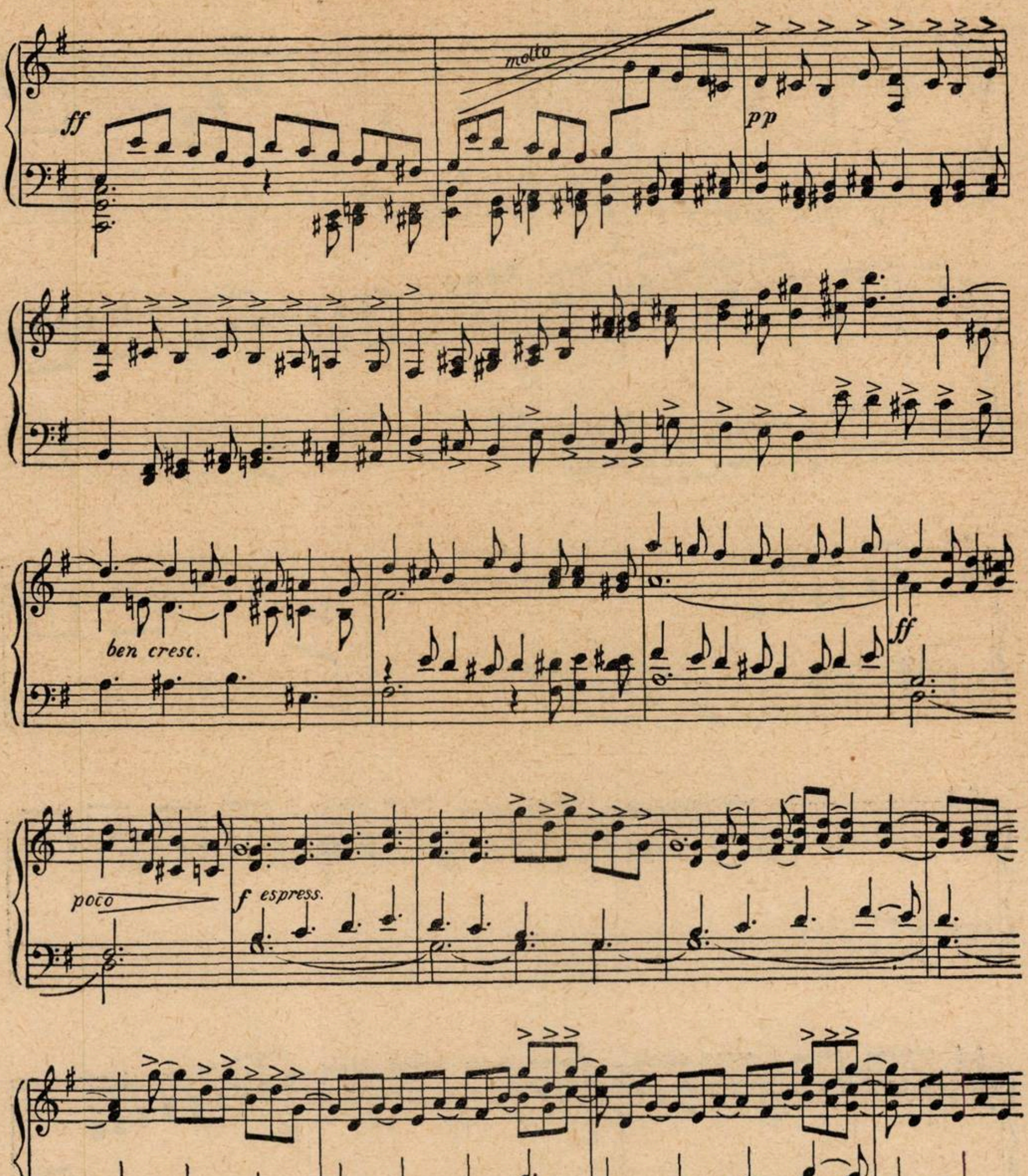

p espress.
poco cresc.
mp
poco cresc.
8
8
mf
dim.
mp
poco

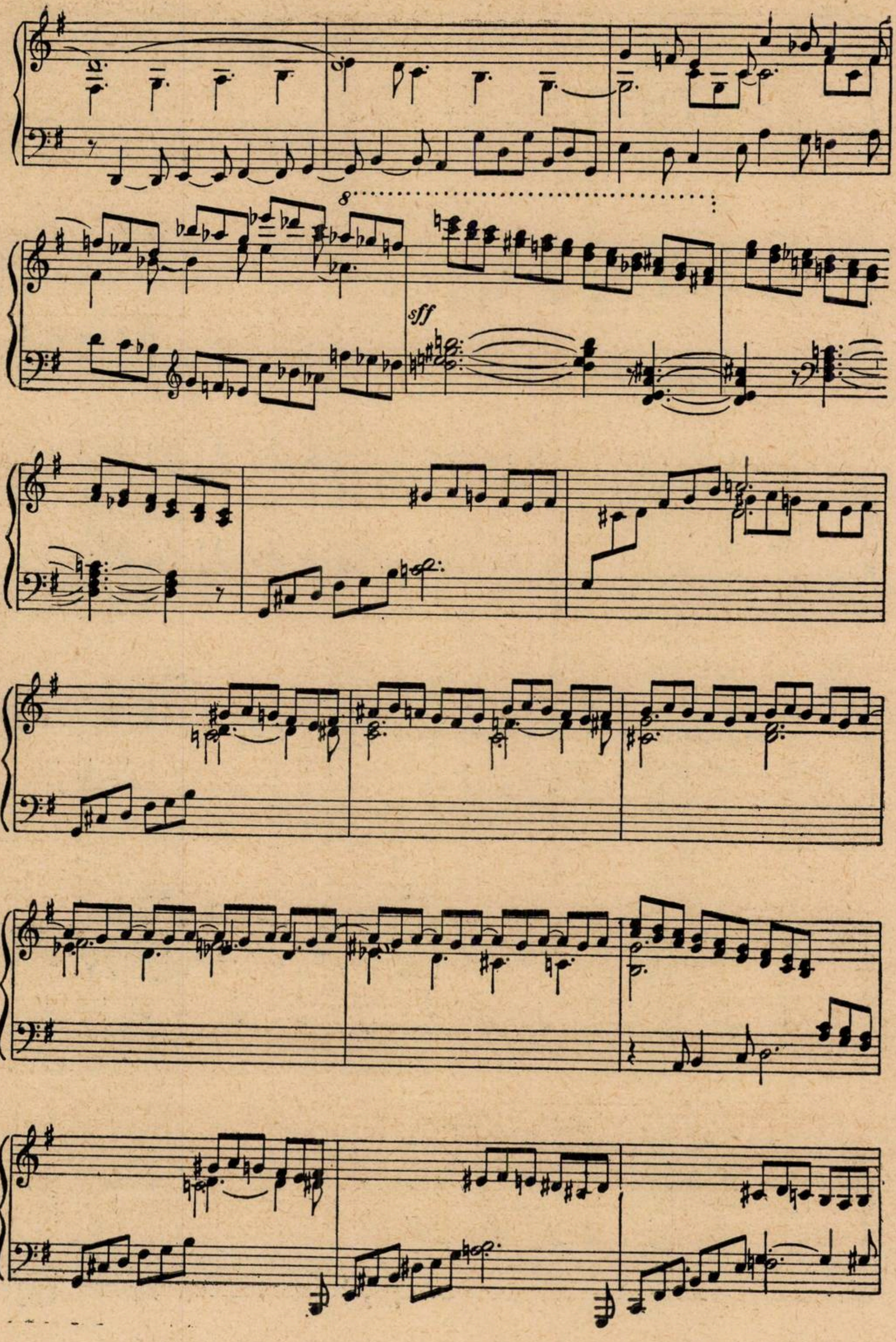

poco
poco cresc.
mf
p
insensibilmente cresc.
mf
mp espress.

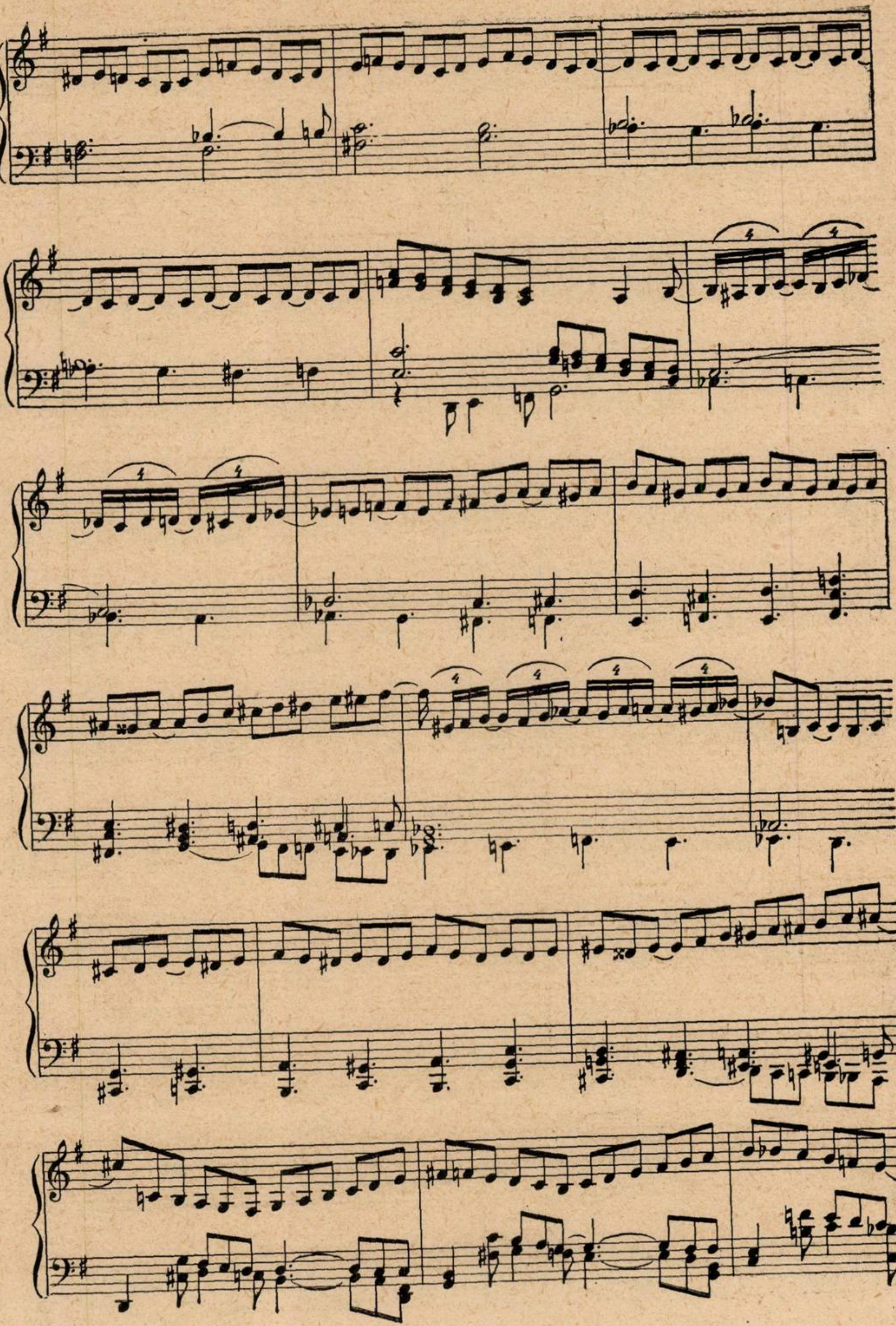

poco cresc.
mf
cresc.
sf
mf
poco
poco
cresc.

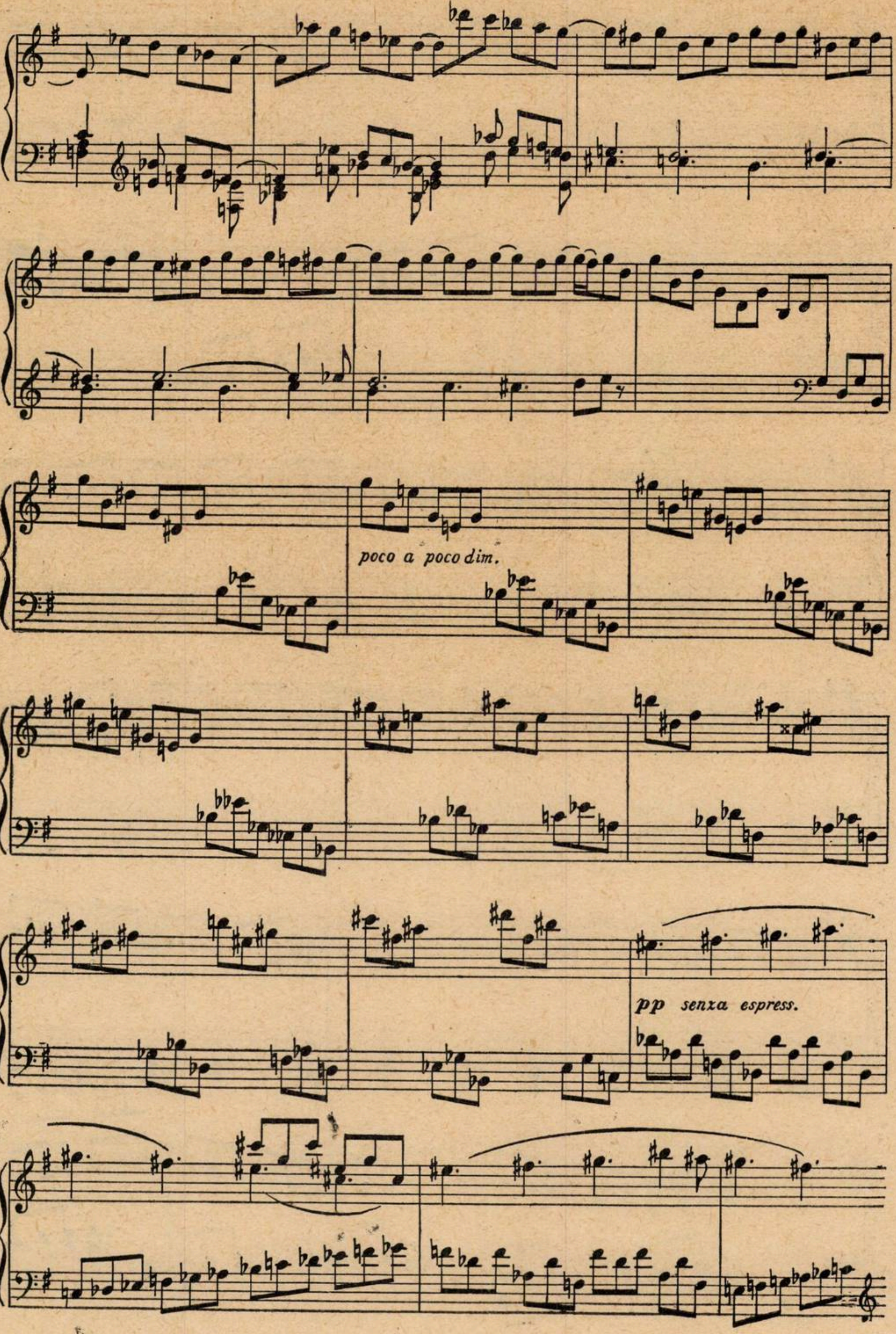

f
mp
insensibilmente cresc
8
f
mf espress.
poco cresc.

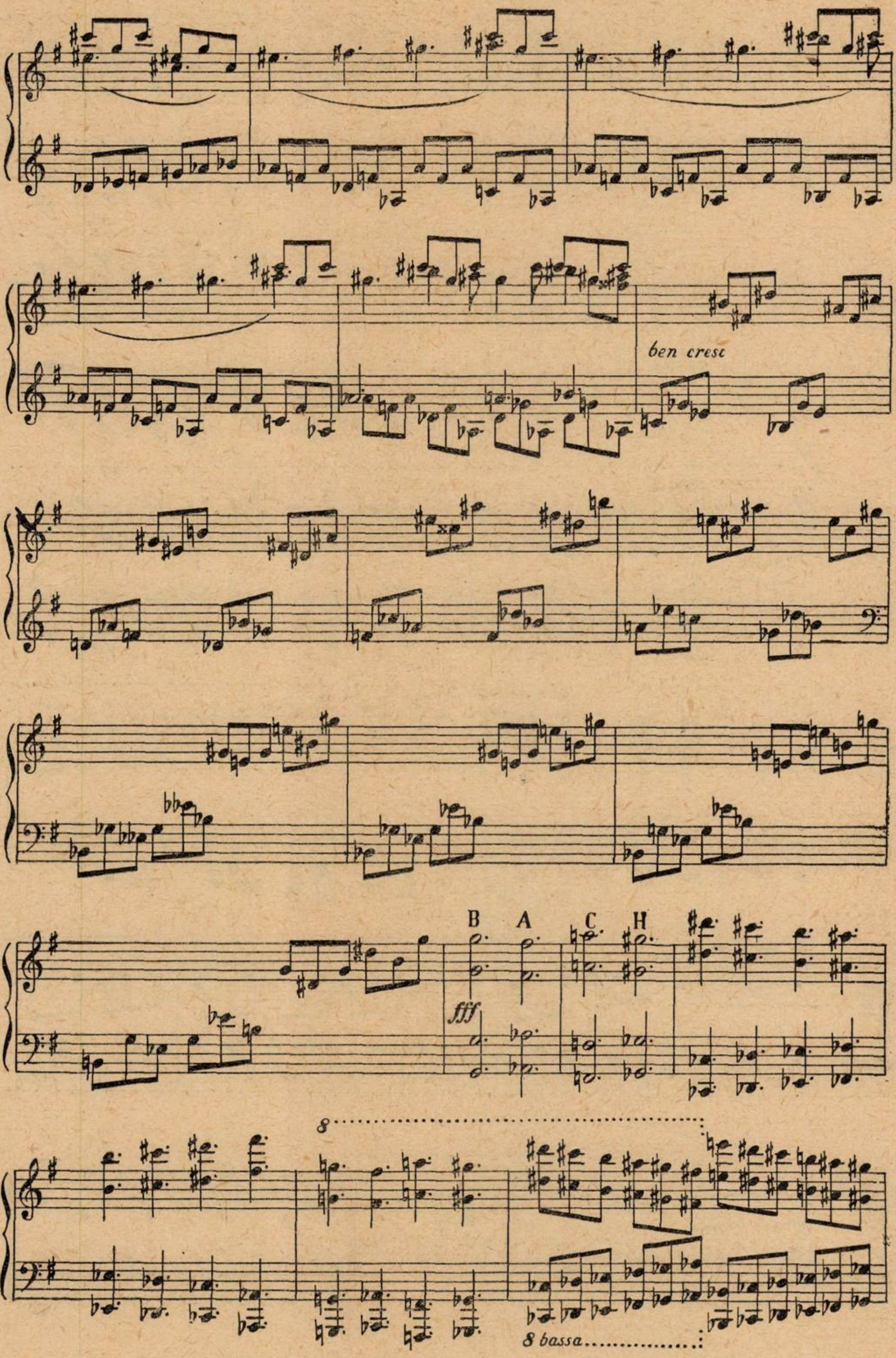

f
p
cresc.
f
cresc.

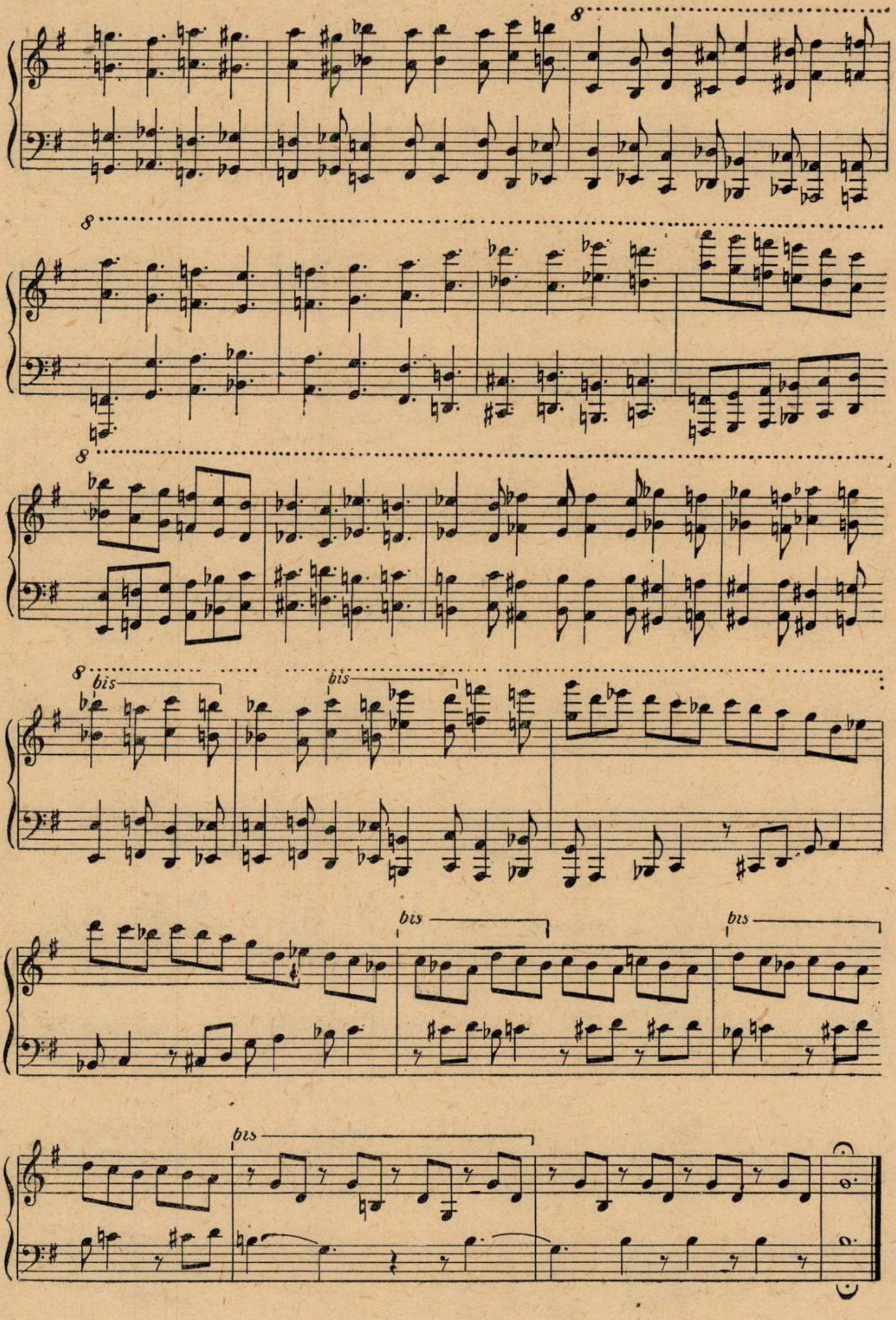

ff
molto
pp
ben cresc.
ff
poco
f espress.
cresc.
ff


8
sff




poco a poco dim.
pp senza espress.


ben cresc
B
A
C
H
fff
8
8 bassa


8
8
8
8
bis
bis
bis
bis
bis

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

CUPRINSUL

Suita I-a pentru vioară
(pag. 1)

Doina zic...
Versuri şi muzică de D. Cuclin
(pag. 13)

Nu ştiu maică...
Versuri şi muzică de D. Cuclin
(pag. 15)

Foaie verde cu bănat
Versuri şi muzică de D. Cuclin
(pag. 17)

Pe hudiţa armenească
Versuri populare
(pag. 18)

Fantezie
Partea a III-a din volumul: „Recital de pian"
închinat memoriei lui Bach
(pag. 21)

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII
Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Strada Iulius Fucik Nr. 6
Tel. 1.33.61

INTREPRINDEREA POLIGRAFICA nr. 2, Str. Brezoianu nr. 23—25, Bucureşti — c. 1173

Preţul lei 5

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VI IULIE Nr. 7/1956

34052

SUMARUL:

La sfîrşit de stagiune muzicală . . . . *M. Păun* 3

CREAŢII ROMINEŞTI

Simfonia I-a de Ion Dumitrescu . . . . *L. Rusu* 7
— *Insemnările unui orchestrant* —

Festivalul muzical „Primăvara la Praga“ — 1956 . . . . . . *Z. Vancea* 14
Premii acordate de Academia R.P.R. unor compozitori . . . * * * 18
Distincţii acordate unor muzicieni cu prilejul zilei radiofoniei * * * 18

IN PERSPECTIVA NOULUI AN ŞCOLAR

Despre cîteva publicaţii de cîntece pentru copii . . . . . . *N. Parocescu* 19
Pe marginea creaţiei de cîntece pentru copii . . . . *A. Ivăşcanu* 23

FIGURI DE MUZICIENI DISPARUŢI

Ştefan Popescu . . . . *I. Dumitrescu* 25
Iuliu Mureşianu . . . . *A. Millea* 26
Vadim Şumschi . . . . *S. Drăgoi* 28

Din activitatea Uniunii Compozitorilor . . . . * * * 30

Munca ştiinţifică la conservatorul „Ciprian Porumbescu“ . . *G. Breazul* 35
Cenaclul de creaţie „George Enescu“ al studenţilor . . . . *W. Klepper* 38

INTERPREŢI OASPEŢI AI ŢARII NOASTRE

Pianista Nicole Henriot . . . . *Alf. Hoffman* 40
Cîntăreaţa Elisabeth Rose . . . . *Al. Colfescu* 42
Dirijorul Muir Mathieson . . . . *C. Teodoriu* 43
Cîntăreţul Kiril Krîstev Apostolov . . . . *J. V. P.* 43
Pianistul Alexander Jenner . . . . *F. Schapira* 44

ARTIŞTII NOŞTRI PESTE HOTARE

Valentin Gheorghiu în R. D. Germană . . . . * * * 45
Maria Voloşescu şi Alexandru Enăceanu în R. P. Bulgaria . . * * * 46

MANIFESTARI MUZICALE IN ŢARĂ

Cea mai tînără filarmonică . . . . *R. Gheciu* 47
Artişti clujeni în Capitală . . . . *D. Popovici* 47
Concertul cvartetului studenţilor de la Conservatorul „G .Dima“ *J. V. P.* 47
Inceputuri şi promisiuni de realizare . . . . *C. Teodoriu* 48

SUPLIMENT

PAGINI DIN CREAŢIA ROMÎNEASCĂ DE OPERĂ (I)

40 pagini **Lei 5**

La sfîrşit de stagiune muzicală

de MILTIADE PĂUN

Stagiunea muzicală recent încheiată, a constituit — prin varietatea lucrărilor programate, prin numărul crescut de prime audiţii, ca şi prin nivelul deseori înalt al interpretărilor — un succes incontestabil al vieţii noastre muzicale.

În cele ce urmează nu ne propunem să facem o dare de seamă asupra activităţii depusă de organizaţiile noastre muzicale în stagiunea care s-a încheiat, ci ne vom mărgini la cercetarea cîtorva aspecte pe care le socotim importante pentru muzica noastră şi din discutarea cărora credem că va fi posibil, pentru viitor, evitarea lipsurilor aflate în stagiunea încheiată.

Care sînt cerinţele ascultătorilor faţă de o stagiune muzicală? Ea trebuie să dea în primul rînd o imagine reprezentativă a muzicii clasice şi contemporane. Cu alte cuvinte, alături de lucrările marelui repertoriu universal, care trebuie să constituie fundamentul educaţiei muzicale a ascultătorilor, o stagiune trebuie să promoveze ceea ce este nou, succesele recente ale compozitorilor de valoare din întreaga lume. Un loc important trebuie să-l ocupe, de asemenea, lucrările originale care constituie rodul frămîntărilor creatoare ale compozitorilor noştri pe drumul oglindirii vieţii noi.

Dacă aruncăm o privire asupra repertoriului din ultima stagiune — atît al Filarmonicilor cît şi al Teatrelor de Operă şi de Operetă din ţară — putem constata, fără îndoială, o seamă de succese. Printre acestea se înscriu lucrări valoroase prezentate în primă audiţie de către orchestrele simfonice şi formaţiile vocale din Capitală: Marea Missă în si minor de Bach şi Messa în do minor de Mozart, Simfonia de cameră de George Enescu, Simfonia IX-a de Şostakovici, Simfonia III-a „Liturgica“ de Honneger, etc., etc.; de asemenea, o seamă de spectacole noi, montate pe scenele teatrelor de operă din Bucureşti şi Cluj, etc.

Filarmonicile au acordat însă o prea mică atenţie muzicii preclasice şi clasice. Lucrări de Vivaldi, Haendel sau Bach sînt adevărate rarităţi în programul orchestrelor noastre, ceea ce duce la două neajunsuri. În primul rînd, iubitorii de muzică sînt lipsiţi de cunoaşterea unor capodopere care, deşi scrise cu sute de ani în urmă, îşi păstrează şi astăzi prospeţimea: în al doilea rînd, orchestrele noastre simfonice, multe fără experienţă, sînt lipsite de şcoala minunată pe care ar putea-o face interpretînd aceste piese. Şi muzica clasică a fost prezentată insuficient de către orchestrele noastre.

Prin faptul însă că în acest an se sărbătoresc 200 de ani de la naşterea lui Mozart, dirijorii şi soliştii au fost stimulaţi să înscrie în programele lor lucrări ale genialului compozitor. Chiar creaţia lui Beethoven, care se cîntă în general des la noi, se promovează totuşi nesatisfăcător, datorită modului unilateral în care sînt alcătuite programele. Astfel, simfonii ca a II-a, a IV-a, a VIII-a se cîntă extrem de rar. În schimb, se întîmplă ca într-o săptămînă, Filarmonica să cînte de pildă simfonia V-a, pentru ca, peste cîteva zile, orchestra Radio, ori altă orchestră aflată în turneu, să cînte aceeaşi lucrare.

Muzica compozitorilor romantici sau a celor aparţinînd şcolilor naţionale a fost promovată mai susţinut. În schimb, a lipsit aproape complet din programele stagiunii trecute muzica contemporană a compozitorilor din Occident. Desigur, promovarea acestor compozitori constituie o problemă care merită toată atenţia, din cauza diferitelor orientări formaliste care şi-au pus amprenta pe o parte însemnată din lucrările create acolo; dar acest lucru nu trebuie să ne ducă la ignorarea lor. Se cere mai multă îndrăzneală dirijorilor noştri pentru a cunoaşte şi a promova lucrările lui Honneger, Stravinsky, Hindemith, Benjamin Britten, Vaugham Williams, Beydts, André Jolivet, Francis Poulenc, Francmartin ş. a., precum şi ale altor compozitori contemporani de marcă. Se poate afirma că a fost promovată într-o măsură insuficientă şi muzica sovietică recent creată. Ultimele simfonii ale lui Şostakovici (cu excepţia Simfoniei a IX-a) nu s-au cîntat la noi; la fel şi Simfonia a V-a de Prokofiev ş. a.

Latura cea mai îmbucurătoare a stagiunii trecute a constitut-o, fără îndoială, prezenţa permanentă, în programele concertelor, a creaţiei compozitorilor noştri. Aproape că nu a existat concert — cu excepţia festivalurilor şi concertelor comemorative — în care să nu figureze o lucrare romînească. Deşi dirijorii sînt îndeobşte mai... rezistenţi atunci cînd este vorba de promovarea unei noi lucrări romîneşti, trebuie arătat că atît aceştia cît şi conducătorii Filarmonicilor din ţară au acordat în această stagiune o mai largă audiență creației compozitorilor noștri. La aceasta se adaugă și strădaniile depuse de Direcția Muzicii din Ministerul Culturii și Uniunea Compozitorilor din R.P.R., care au arătat o grijă deosebită pentru creația romînească. Lucrările au fost programate cu discernămînt, în raport cu posibilitățile de execuție și în locurile unde erau mai indicate spre a fi audiate. Pe lîngă lucrările create în ultima vreme, au fost reluate și cîteva lucrări scrise cu ani în urmă și insuficient cunoscute. In această categorie intră suita de balet „La piață" și Simfonia de Mihail Jora, Suita din baletul „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, Simfonia I-a de Gheorghe Dumitrescu, „Divertismentul rustic" de Sabin Drăgoi, poemele simfonice „Didona" și „Acteon" de Alfred Alessandrescu, precum și unele lucrări de Stan Golestan, Constantin Silvestri ș. a. Au fost imprimate de asemenea și programate în cadrul emisiunilor radiofonice, lucrări mai vechi ale lui Dimitrie Cuclin, Alfons Castaldi, Marcel Mihalovici, Marțian Negrea etc.

Printre lucrările romînești care s-au impus dintru început se numără Balada pentru bariton, cor și orchestră de Mihail Jora, Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu și Concertul pentru orchestră de Anatol Vieru, prezentate toate în primă audiție de către orchestra Radio, sub conducerea lui C. Silvestri; de asemenea, Variațiile simfonice pe o temă de Anton Pann de Theodor Grigoriu, lucrare prezentată la Filarmonica de Stat „George Enescu", sub conducerea lui Edgar Cosma.

Subliniem printre cele mai frumoase realizări, concertele de prezentare a creației lui George Enescu, ale cărui lucrări, — cu excepția Rapsodiilor — erau prea puțin cunoscute la noi. Sînt demne de relevat, între altele, concertele de muzică de cameră în cadrul cărora Ștefan Gheorghiu și Valentin Gheorghiu au interpretat Sonata III-a pentru vioară și pian, cvartetul cu pian opus 30, nr. 2, prezentat de către Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, George Popovici și Radu Aldulescu, iar Irina Lăzărescu, Sonata a III-a pentru pian; de asemenea, concertele simfonice dirijate de Constantin Silvestri, în cadrul cărora au fost executate în primă audiție Suita a III-a pentru orchestră, Dixtuorul, Simfonia de cameră, ultima lucrare a maestrului și fragmente din opera „Oedip".

S-a dat anul acesta o mai mare atenție unei cît mai juste repartiții a dirijorilor și soliștilor în raport cu principalele orchestre simfonice. Nu putem trece totuși cu vederea împrejurarea că un dirijor de talentul și competința artistică a lui Constantin Silvestri nu a condus nici un concert în stagiunea trecută la Filarmonica de Stat „George Enescu".

Acțiunea de verificare a soliștilor și dirijorilor o socotim un fapt deosebit de pozitiv și avem toate motivele să credem că ea va fi continuată și în viitor.

In fața interpreților noștri rămîne deschisă problema măririi repertoriului și a dezvoltării talentului lor, în munca de creație a unor noi interpretări privind lucrări din repertoriul clasic sau contemporan. Dacă unii dirijori pregătesc, din comoditate, doar cîteva lucrări, pe care le prezintă ani de-a rîndul, neavînd curiozitatea artistică de a descoperi lucrări noi care ar îmbogăți atît cultura lor profesională cît și pe cea a auditorilor, la fel și unii soliști — și din păcate chiar dintre fruntași — se mențin într-un repertoriu extrem de îngust. Desigur, introducerea Concertului al V-lea de Beethoven, de pildă, în repertoriul lui Mîndru Katz, trebuie privită ca o realizare pozitivă. Credem însă că acest lucru nu este suficient. Toți soliștii au datoria să-și împrospăteze repertoriul de concert.

Viața muzicală atît în București cît și în restul țării devine tot mai intensă. S-au creat instituții muzicale noi și unele genuri ale muzicii care păreau inaccesibile maselor largi încep să devină pentru acestea o necesitate spirituală. De aici, nevoia permanentă a reînnoirii repertoriului, necesitatea de a fi făcute cunoscute lucrări din toate perioadele istoriei muzicii. Din acest punct de vedere, credem că felul în care s-au făcut programările la unele orchestre recent înființate este cu totul nesatisfăcător. Astfel, la Filarmonica din Galați (cea mai tînără dintre ele) s-a cîntat în întreaga stagiune o singură lucrare din repertoriul preclasic. In schimb, au fost programate unele lucrări, ca simfonia I-a de Kalinikov, ș. a., care depășesc simțitor forțele orchestrei citate, alcătuită îndeobște, din elemente tinere, lipsite de experiență. Același lucru s-ar putea spune și despre orchestrele din Ploești, Focșani, Botoșani etc. Programarea unor lucrări mai greu de executat de către anumite orchestre duce la multe neajunsuri, printre care pierderea încrederii colectivului în propriile-i posibilități, angajarea unor „suplimenți" de la orchestre aflate adesea la distanțe de peste 100 km. și o prezentare artistică nesatisfăcătoare a lucrărilor abordate. Un rezultat negativ care decurge de aici este și îndepărtarea de Filarmonici a publicului cu adevărat iubitor de muzică, pe care viața noastră muzicală are datoria să-l educe, să-l atragă. Se pune deci pe viitor problema dezvoltării normale a orchestrelor, prin programe mai judicios întocmite decît în stagiunea precedentă. In acest sens, Direcţia Muzicii din Ministerul Culturii nu a luat toate măsurile de îndreptare a lipsurilor. Dacă în ceea ce priveşte programarea muzicii romîneşti, alcătuirea repertoriului s-a făcut ţinîndu-se seama de posibilităţile fiecărei formaţii, faţă de muzica clasică şi contemporană s-a adoptat o atitudine lipsită de exigenţă. Acest lucru s-a făcut simţit atunci cînd Filarmonica şi dirijorii, avînd latitudinea de a programa lucrările şi dreptul de a face înlocuiri în program, n-au recurs la sprijinul Ministerului, introducînd criterii de apreciere arbitrare. S-a ajuns astfel la înlocuirea unor lucrări cu altele mult mai greu accesibile, atît orchestrei cît şi publicului.

Inceputul stagiunii a fost marcat de venirea în ţara noastră, în cadrul manifestărilor artistice din Luna Prieteniei Romîno-Sovietice, a valoroşilor interpreţi Iakov Zak şi Igor Oistrah, care au dat o serie de concerte atît în capitală cît şi în provincie. De asemenea, au dat concerte, în cadrul schimburilor artistice cu străinătatea, cvartetul Borodin şi Filarmonica cehă. Acestora li s-au adăugat interpreţi de seamă ca Nicole Henriot, Alexander Jenner, Stanislav Wislocki, Samo Hubad, Laszlo Somogyi ş. a. Din păcate, Institutul Romîn pentru Relaţiile cu Străinătatea nu a fost suficient de exigent, invitînd alături de aceştia, unii solişti nereprezentativi pentru nivelul muzical din ţara respectivă. Iubitorii de muzică sînt îndreptăţiţi să spere că Impresariatul de Stat, care a luat fiinţă de curînd, va avea, printre altele, şi grija de a le prilejui pe viitor manifestări artistice la un cît mai înalt nivel artistic, datorită prezenţei unora dintre cei mai de seamă artişti contemporani.

Solişti şi dirijori romîni de valoare au dat concerte în mai multe ţări, unde au reprezentat cu cinste arta interpretativă romînească. George Georgescu, Ion Voicu, Zenaida Palli au apărut în faţa publicului iugoslav, bucurîndu-se de un mare succes. Constantin Silvestri a dirijat în Republica Cehoslovacă, Marea Mesă în do minor de Mozart, a cărei valoroasă interpretare a întrunit aprecierea unanimă a criticii muzicale cehoslovace. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Valentin Gheorghiu, care a impresionat profund, cu arta sa, pe ascultătorii din R.D. Germană. Se cuvine să relevăm de asemenea succesul deosebit de care s-a bucurat orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" în turneul întreprins în Republica Cehoslovacă.

Stagiunea a fost bogată şi în alte forme de manifestare muzicală, menite să contribuie la educaţia publicului nostru amator de muzică. Concertele-lecţii organizate de lectoratul Filarmonicii au fost alcătuite cu mai multă competinţă, temele au prezentat un mai viu interes, fiind tratate în bună măsură la nivelul celor interesaţi. Un număr din ce în ce mai mare de amatori au populat sălile în care acestea au avut loc.

Este de dorit ca în anul viitor, Ministerul Culturii şi Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea să faciliteze venirea în ţara noastră a unor muzicologi de renume din străinătate, pentru a expune unele din problemele muzicii dezbătute în ţările respective şi care, la rîndul lor, culegînd informaţii despre muzica noastră, să le facă cunoscute compatrioţilor lor. Apare ca o necesitate, de asemenea, ca muzicologii noştri tineri şi vîrstnici să fie mai des trimeşi în străinătate în vederea documentării pentru o reflectare cît mai activă a vieţii muzicale de peste hotare. In acest sens credem că începutul făcut de revista „Contemporanul", care a trimis pe redactorul său muzical în U.R.S.S., se cuvine urmat de către toate organele de presă.

In domeniul muzicii de operă, trebuie privite ca succese de seamă reprezentarea la Bucureşti şi Cluj a două creaţii originale, primele de acest gen apărute după 23 August 1944: dramele muzicale „Ion Vodă cel Cumplit" de Gh. Dumitrescu şi „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu. Teatrele de operă din ţara noastră trebuie însă să depună eforturi şi mai susţinute pentru îmbogăţirea repertoriului cu lucrări ca: „Boris Godunov" de Musorgski, „Freischutz" de Weber, „Maeştrii cîntăreţi" de Wagner, „Flautul fermecat" de Mozart, „Falstaff" de Verdi, „Război şi Pace" de Prokofiev ş. a.

Dacă în domeniul teatrului de operetă, reprezentarea unor lucrări ca „Liliacul" şi „Vînzătorul de păsări" a constituit un fapt dintre cele mai merituoase, trebuie să constatăm cu părere de rău că în anul acesta conducerea Teatrului de Operetă nu a depus tot zelul pentru promovarea unor creaţii romîneşti, cum sînt: „Plutaşul de pe Bistriţa" de Filaret Barbu şi „Vis de fericire" de George Klein.

Un succes al stagiunii îl constituie, fără îndoială, concertele de muzică de cameră. In trecut, ele erau sporadice, iar publicul nu manifesta prea mult interes pentru acest gen de muzică. Acum se poate spune că stagiunea de muzică de cameră a prilejuit audiţii interesante şi variate; strădaniile interpreţilor pentru un nivel artistic îngrijit au fost lăudabile. Se cuvine, în acest sens, să cităm cvartetul Radio, care a excelat prin interpretări reuşite, cîntînd unele lucrări atît din repertoriul clasic cît şi contemporan, fără partitură.

Concertelor şi recitalurilor de muzică de cameră, organizate de Filarmonică și Radio, li se adaugă cele deosebit de importante, inițiate de Uniunea Compozitorilor din R.P.R., în scopul lăudabil de a populariza creația compozitorilor noștri. La aceste concerte au putut fi ascultate lucrări de George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, Ludovic Feldman ș. a., precum și lieduri ale compozitorilor romîni pe versuri de Eminescu.

Manifestările artistice menționate s-au bucurat de prețuirea generală a publicului, la acestea contribuind și cuvîntările care precedau concertele.

Tinerii interpreți, unii dintre ei încă studenți la Conservator, au avut ocazia, datorită studioului Filarmonicii „George Enescu" — care funcționează încă de anul trecut — și concertelor experimentale, să se manifeste într-o sală de concert, să arate resursele artistice pe care le posedă, să se obișnuiască cu publicul. Este o mare lipsă a presei noastre că nu a popularizat suficient succesele acestor viitoare talente, ajutîndu-le totodată să-și înlăture lipsurile. Nu pot fi trecute cu vederea pregătirile serioase și sistematice, încununate de izbînzi, care au început cu luni în urmă, în scopul prezentării în condiții cît mai bune, a acelora dintre interpreții noștri tineri, participanți la concursurile internaționale organizate în acest an.

Departe de a epuiza tema și discuțiile, cele de mai sus sînt menite a reda în linii foarte generale, tabloul succeselor și lipsurilor stagiunii muzicale 1955—1956. Desigur, este dorința fiecărui amator, precum și datoria dirijorilor, soliștilor, conducerii și colectivelor instituțiilor muzicale ca, în viitor, succesele să fie dezvoltate și lipsurile înlăturate. Va trebui astfel continuată promovarea masivă a muzicii romînești, aceasta fiind datoria de onoare a fiecărui artist-cetățean. In acest sens, Direcția Muzicii din Ministerul Culturii, împreună cu Uniunea Compozitorilor, au și luat unele măsuri, stabilind în principiu — pe baza criteriilor enunțate la începutul acestui articol — lucrările care se cuvin difuzate și indicînd totodată, pe temeiul aparatului orchestral necesar precum și al dificultăților tehnice specifice, la care anume orchestră să fie programate. Este de așteptat ca fiecare orchestră simfonică să se poată mîndri cu cît mai multe prime audiții prezentate la un înalt nivel artistic. Dacă din acest punct de vedere, orchestra Radio și cea a Cinematografiei au înscris un palmares mai bogat, Filarmonica a rămas în urmă. Publicul așteaptă de la această orchestră care, pe baza succeselor sale a primit aprecierea de colectiv fruntaș, iar forurile conducătoare i-au acordat înaltul titlu de colectiv artistic emerit, concerte din ce în ce mai bine pregătite. In viitoarea stagiune, trebuie de asemenea lichidată atitudinea de indisciplină la repetiții, de mai multe ori sezisată de presă și care a făcut obiectul unei consfătuiri la Ministerul Culturii. Faptul că în fruntea Filarmonicii se află un artist de talia și competința maestrului George Georgescu, că majoritatea membrilor orchestrei sînt interpreți de valoare, mulți dintre ei profesori universitari, îndreptățește pe cei cărora nu le este indiferentă soarta primei noastre orchestre simfonice să creadă că acest colectiv își va merita cu prisosință calitatea de îndrumător și exemplu pentru celelalte Filarmonici din țară.

Stagiunea viitoare, desfășurată sub semnul unei munci artistice tot mai bine organizată și orientată, precum și al unei dăruiri nobile din partea fiecărui muzician, va duce, fără îndoială, la o creștere simțitoare a nivelului interpretărilor muzicale din țara noastră.

Creaţii romîneşti

Simfonia I-a de Ion Dumitrescu

— Insemnările unui orchestrant —

de LIVIU RUSU

In preocuparea de a aşterne pe hîrtie impresiile asupra creaţiei romîneşti, culese în zece ani de activitate în cadrul Orchestrei Simfonice de Stat din Timişoara, mă opresc asupra Simfoniei I-a de Ion Dumitrescu cu intenţia de a încerca o discuţie mai largă, pe bază de analiză, asupra genului simfonic, asupra diferitelor aspecte problematice pe care le prezintă acesta în actualitatea culturii noastre. Prin conţinutul plin de optimism, reflectat din realitatea vieţii contemporane, prin tematica întemeiată pe intonaţia muzicii populare, prin claritatea formei, lucrarea pe care o analizăm se desluşeşte ca o lucrare de bază a simfonismului romînesc. Constatarea aceasta preliminară îmi este necesară pentru orientarea discuţiei, pentru ordinea viitoare a lucrărilor menite analizei şi întrevederea concluziilor. Există în noua creaţie romînească lucrări mai complexe, mai frămîntate în ce priveşte conţinutul sufletesc, mai romantice, mai interesante în contrastele tematice, dar care nu îndeplinesc condiţia imediată a problemei noastre, aceea a unei opere de artă obiectivă, tipică pentru stadiul cultural actual.

Simfonia I-a în fa major de Ion Dumitrescu a fost compusă în decursul anilor 1947—1948, a fost distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1949 şi a apărut în Editura de Stat pentru Literatură şi Artă în anul 1955, fiind interpretată de către mai multe formaţii simfonice din ţară. Partitura de orchestră numără peste 300 pagini, iar execuţia ei durează circa o oră. Orchestra cuprinde doi flauţi (+ picolă), doi oboi şi un corn englez, două clarinete (fără clarinet bas), doi fagoţi (fără contrafagot), patru corni în fa, patru trompete în do, trei tromboni şi tuba ; timpan, piatti, trianglu, tobă mică ; două harpe, celesta şi cvartetul de coarde, — violina I-a, violina II-a, viole, violoncel şi contrabas. In orchestrele noastre, unde nu dispunem aproape nicăieri de un număr suficient de coarde, execuţia este ameninţată în părţile de tutti prin disproporţia sonorităţii orchestrale în detrimentul timbrului de coarde. Autorul n-a indicat în partitură cîţi instrumentişti sînt necesari fiecărui compartiment de coarde. In orice caz, acest dozaj de suflători de alamă pretinde patruzeci de violine, 18 viole, 12 violonceli, şi 10 contrabaşi. In execuţia Simfoniei, ce a avut loc în stagiunea 1955—1956 la Timişoara, am cîntat în permanenţă sub impresia copleşitoare a instrumentelor de suflat, fapt pe care dirijorul nu s-a străduit să-l evite prin coordonarea disproporţiilor de sonoritate. Dozajul de timbre rămîne în muzica simfonică una din cele mai dificile probleme de rezolvat, nu numai pentru compozitor, ci şi pentru dirijorul chemat să interpreteze. Aceasta ameninţă de multe ori compoziţiile romîneşti să rămînă atît orchestrei cît şi marelui public neînţelese.

Simfonia I-a de Ion Dumitrescu are patru părţi, cu următoarele indicaţii de tempi: I) Molto lento-allegro energico, — în formă de sonată, II) andante calmo-andantino espressivo-tempo I, în forma ternară a unui lied mare ; III) allegro scherzando-andantino (notturno) — tempo I, în forma unui scherzo-rondou şi IV) allegro risoluto (finale) tot în formă de sonată.

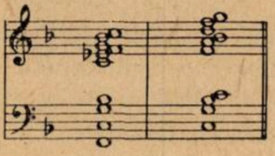
Avîntul juvenil, nestăvilit, sub presiunea unor imagini vii, alura finală eroică, denotă tendinţa autorului de a crea sub orientarea ideologică a prefacerilor sociale întîmplate în ţara noastră în primul deceniu al perioadei de socializare, la care arta a fost chemată să participe prin valori pozitive. Este în această Simfonie o dezbărare de orice tendinţă formalistă, de orice experiment decadent. Poziţia netă faţă de curentele ce bîntuie muzica în apusul burgheziei capitaliste se lămureşte din structura ei, din strădania de a continua linia istorică, tradiţională, a simfoniei clasice, academice. Academismul acesta nu este nicidecum facil, el poartă o amprentă personală viguroasă, contemporană, de tratare a unei melodici romîneşti.

Unii vulgarizatori ai teoriei realismului socialist afirmau într-o vreme că elementele naţionale ale operei de artă aparţin, în mod rigid, conceptului formal al artei. Cînd procedăm însă la analiza unei compoziţii muzicale, niciodată nu putem delimita cu exactitate domeniul formal de cel al conţinutului. Nu numai părerea noastră, a muzicanţilor, ci şi a celorlalţi artişti este că aceste domenii ale operei de artă formează un întreg indisolubil. Compozitorii noştri folosesc în operele lor fie citînd, fie creînd prin abstractizare sau derivare, temele de care au nevoie. De la început, în măsura în care aceste teme aparţin unor tipuri de melodii arhaice — doină, bocet, colind, cîntec de nuntă sau de muncă — ele sînt expresia unor valori de conţinut psihologic, reflectări ale mediului cultural-istoric. Imaginile lor poartă valori de conţinut ce nu dispar din opera de artă muzicală nouă, cultă. Mai mult, se ridică la potenţă, datorită tratării tematice.

Compozitorul Ion Dumitrescu

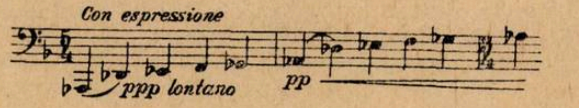
Simfonia I-a de Ion Dumitrescu afirmă în materialul tematic o serie de astfel de valori de conţinut, inspirate din melodica populară arhaică. Ele sînt însă subordonate unei imagini totale, sinteză a întregii lucrări cu un larg conţinut de valoare actuală, scoţînd în evidenţă viziunea contemporană progresistă a autorului.

Forma de sonată a primei părţi — allegro energico — este concepută pe două teme. Un motiv derivat din tema întîia iniţiază două secvenţe extratonale şi încheagă introducerea — molto lento — a simfoniei. Unda simfonică se ridică din regiunea întunecată a cvintelor inferioare şi urcă lent spre lumina tonalităţii centrale. Ea are două linii în această fază introductivă. Prima porneşte din re bemol major, iar a doua din si bemol major şi se delimitează prin respiraţia impusă de două acorduri lung susţinute în sonoritatea compactă a orchestrei. Acordurile sînt clădite pe fundamentele fa şi do, ambele avînd valoare de funcţiuni dominante. In ceea ce priveşte structura lor, autorul preferă conglomeratul armonic, construcţiei scolastice, prin suprapunerea de terţe. In aceste acorduri fără terţă sensibilă ni se sugerează de la început tendinţa de armonizare modală.

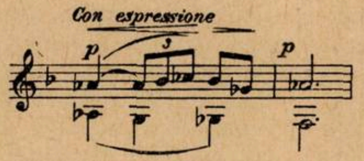


Relaţiile în care intră aceste două acorduri ca puncte armonice iniţiale nu sînt identice, căci prima linie se angajează într-o relaţie de mediantă (re bemol — fa), la o tensiune armonică de 5 cvinte (re bemol, la bemol, mi bemol, si bemol, fa) iar a doua într-o relaţie de secundă mare (si bemol-do), la două cvinte (si bemol-fa).

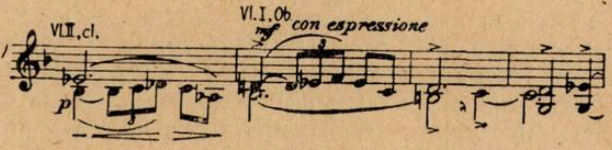
Este evident procesul armonic stringent al introducerii. Mişcării melodice ascendente a motivului derivat, realizat de contrabaşi şi violoncel în registrul grav al orchestrei



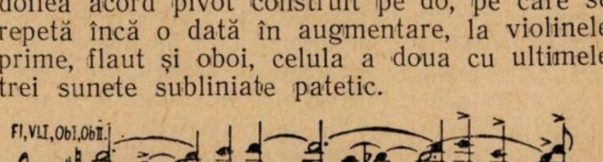
îi răspunde la violă şi clarinet motivul consecvent,



precizînd caracterul micsolidic al mişcării gamale majore şi creînd în cadrul temei principale conflictul unei dualităţi necesare dezvoltării. Dacă prima celulă melodică aduce în centrul ei expresiv emoţional, intervalul energic al cvartei perfecte, celula a doua-răspuns, brodează intervalul de terţe într-o mişcare vioaie, reluată exact de violina a doua şi clarinetul întîi la secundă, iar de violina întîia şi oboiul doi la terţă.



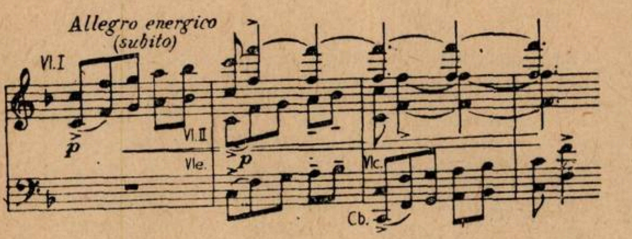
Motivul atinge sunetul re, care devine o întîrziere liberă înaintea septimei mici mi bemol din primul acord pivot, construit pe fa. Secvenţa ce continuă mişcarea din si-bemol vădeşte în amplificarea orchestrală, aceeaşi evoluţie pe parcursul a 5 măsuri, ca să cotească brusc prin acordul cromatic cu sexta mărită (re bemol, fa diez, la bemol, si becar) în al doilea acord pivot construit pe do, pe care se repetă încă o dată în augmentare, la violinele prime, flaut şi oboi, celula a doua cu ultimele trei sunete subliniate patetic.



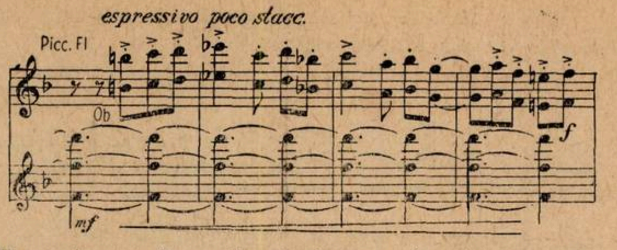
Ultimul re al motivului intră în conglomeratul acordului do şi se pierde în vibraţia lui prelungă. Din el rămîne doar, ca şi prima dată, izolată, fundamentala la contrabaşi, violonceli, fagoţi şi timpani.

Atmosfera gravă a introducerii se risipeşte ca să înceapă mişcarea energică a primei părţi. Ea este expresia unui conţinut sufletesc deosebit de viu. Două grupuri tematice se juxtapun în planurile tonale consacrate de forma clasică a sonatei. Tematica modală naţională nu infirmă logica necesară acestor planuri în discursul muzical. Ele se precizează în lunga perioadă de evoluţie a muzicii europene apusene şi îşi confirmă valabilitatea în dezvoltarea şcolilor naţionale mai noi, care lărgesc într-una, prin reprezentanţii lor clasici, sfera conţinutului muzical. Această problemă a continuităţii clasicismului, prin varietatea nelimitată a formelor naţionale, este din punct de vedere al esteticii realiste, argumentul hotărîtor împotriva atonalismului anarhic şi amorf, abstract şi cosmopolit, ce ameninţa la un moment dat să se strecoare şi în tînăra noastră şcoală de compoziţie, sub vraja unor lozinci pseudo-artistice. Simfonismul lui Ion Dumitrescu, situîndu-se pe poziţia clasicismului naţional creator, confirmă orientarea sănătoasă a generaţiei noastre înspre arta realistă.

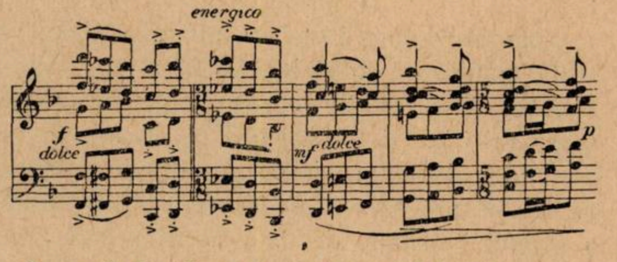
Cele două grupuri tematice ale primei sonate sînt expuse în cîmpurile tonale fa şi do, ceea ce permite să se distingă clar construcţia simfonică în cele trei faze ale ei : expoziţia, dezvoltarea şi reexpoziţia, cu elementele de tranziţie şi episodice. Tema întîia accentuează, în faza expunerii ei, un dualism de forţe ce perpetuează mişcarea ei energetică, vie. Impulsul ritmic, capricios, de 5 optimi, tipic pentru dramaturgia dansului romînesc, al primei celule tematice, fără anacrusă (ceea ce confirmă principiul existenţei în realitate, împotriva teoriei susţinute de Hugo Riemann, a frazelor fără Auftakt), atinge sunetul lung susţinut al octavei tonice în atacul primelor violine cu cîte o măsură întîrziere; violinele secunde, violele, apoi violoncelele şi contrabaşii preiau acest început de temă într-un joc canonic ce se opreşte însă o dată cu expunerea motivului.



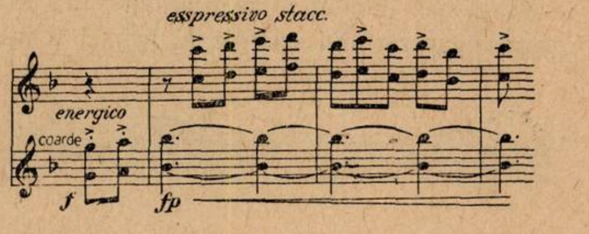
Alt motiv, sugestiv, cromatizat prin alteraţia superioară a treptei a patra (si becar) şi inferioară a treptei a şaptea (mi bemol), uşor colorat de timbrele subţiri de flaut, oboi şi celestă, readuce prin caracterul lui descendent, mişcarea la octava inferioară a tonicii

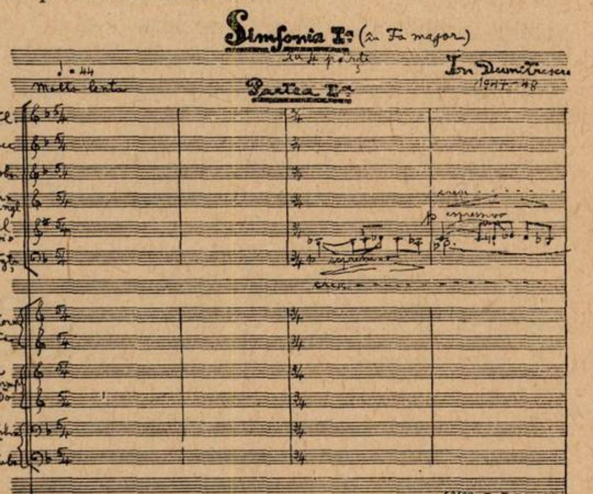


Ea este confirmată şi de coarde, (aş numi-o patetică, din cauza elanului sentimental şi trecerii ei în ritmul calm ternar.)



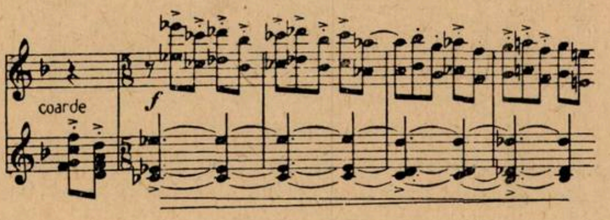
O nouă frază cu caracter modulant crează o diversiune cu acelaşi material tematic adus pe subdominantă.



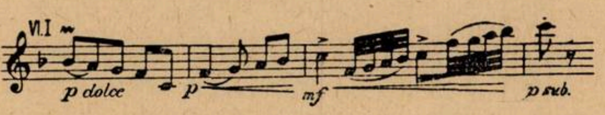

Simfonia I-a (în Fa major)
Ion Dumitrescu
1947-48
Partea I-a
Molto lento
Molto lento

Prima filă a manuscrisului „Simfoniei I-a"

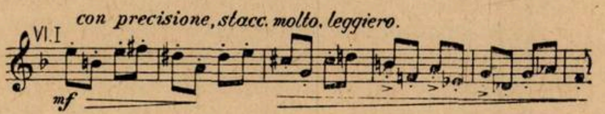
Iar o bruscă alteraţie cromatică aduce un acord de do bemol major.



L-am putea considera ca alteraţie tipică de sextă napolitană în si bemol. El atinge fugitiv celebra falsă relaţie creată prin succesiunea dominantei fa şi cadenţează pe treapta a şasea, care devine a doua, permiţînd motivului patetic să pregătească readucerea părţii iniţiale a grupului tematic de data aceasta într-o frumoasă unduire melodică şi ritmică ascendentă, centrată pe intonaţia intervalului de cvartă proprie caracterului energic al primei teme.

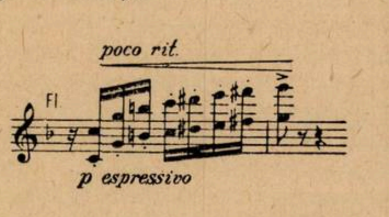


Reluarea părţii iniţiale se face prin inversarea rolurilor ce le-au avut în prima fază grupurile orchestrale. La un moment dat, din motivul patetic ce urmează sextei napolitane, se iscă un proces modulatoriu, ce ne duce în cîmpul sonor al dominantei, prin secvenţarea motivului patetic şi printr-o stranie risipire a undei simfonice într-o cascadă de cvarte mărite.

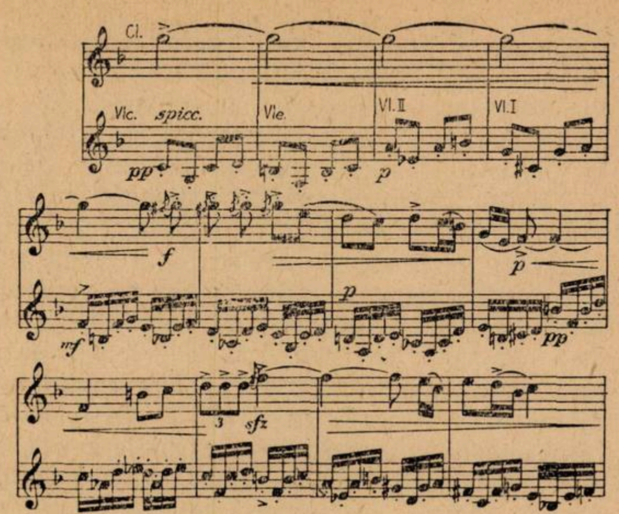


Este puntea ingenios cîştigată din intonaţia intervalului central al temei.

Grupul tematic secundar al sonatei se introduce printr-un motiv auftakt, cromatizat (re diez şi fa diez).

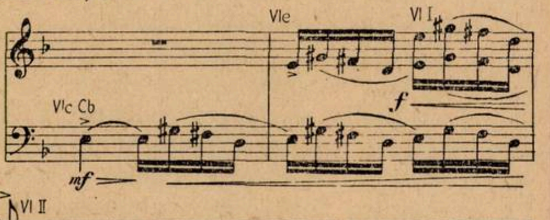


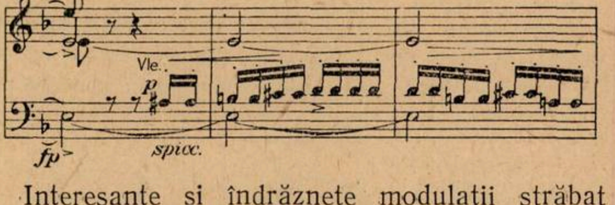
Acesta permite clarinetului să atace ceea ce numesc folcloriştii noştri o „ţiitură“, cu care începe tema secundară.



O frază melodică extrem de caracteristică prin inflexiuni modale, ce reliefează tensiunea intervalelor de cvartă mărită şi cvintă micşorată, se desfăşoară deasupra unui acompaniament ce stăruie cu insistenţă să continue organic mişcarea punţii, in spicatto, la grupul de coarde. Această temă cantabilă, de largă respiraţie, cu un pronunţat iz de taraf lăutăresc sătesc contrastează cu caracterul motivic, celular, al primului grup tematic. Reluată în amplificare orchestrală, ea încheie, prin cîteva teme episodice, fără un grup de codă parţială dezvoltat, expoziţia sonatei. Ceea ce urmează de aici înainte aparţine meşteşugului, măiestriei artistice.

Dezvoltarea porneşte de la un element episodic al temei secundare şi fragmentul secvent al temei iniţiale.





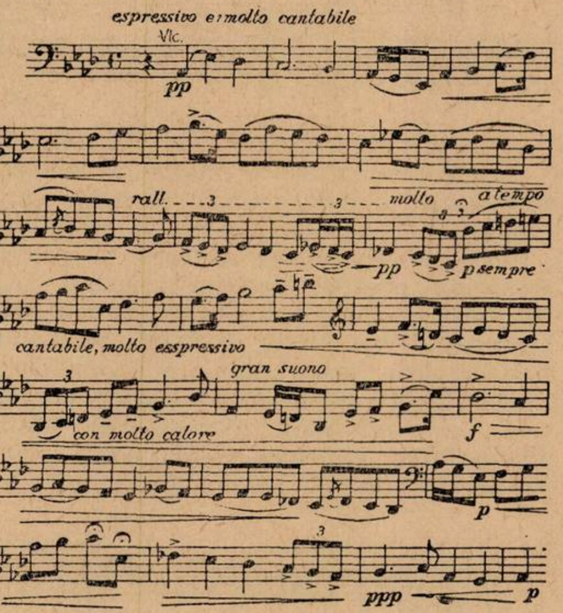
Interesante şi îndrăzneţe modulaţii străbat linia sinuoasă a undei simfonice. Pornind de la medianta superioară a cîmpului dominantei (mi major), apoi de la medianta inferioară (la bemol major) şi readucînd motivul patetic într-o secvenţă de cvarte cadente (mi bemol, si bemol, fa), unda simfonică se frămîntă fără astîmpăr. Apoi reia mişarea din fa major, ca să atingă prin tonalităţi de cvinte ascendente (re major-la major-mi major), celula iniţială a primei teme într-un acord de si major, cu întreaga forţă a alămurilor. Culmea dezvoltării este atinsă în dialogul sacadat dintre coarde şi instrumentele de suflat din lemn. Reluînd încă o dată motivul în mi major — tonalitatea

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

sensibilei — unda simfonică se destinde brusc spre fa major.

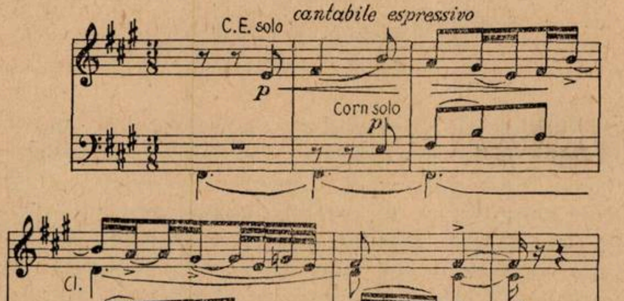
Reexpoziţia modificată orchestral readuce ambele teme prin punctul de mutaţie al punţii, în acelaşi plan al tonalităţii principale. O scurtă codă derivată din motivul iniţial al primei teme încheie prima parte a simfoniei.

Partea doua începe cu o temă largă în la bemol, medianta minoră superioară a tonalităţii centrale, expusă de către violoncelele soli.

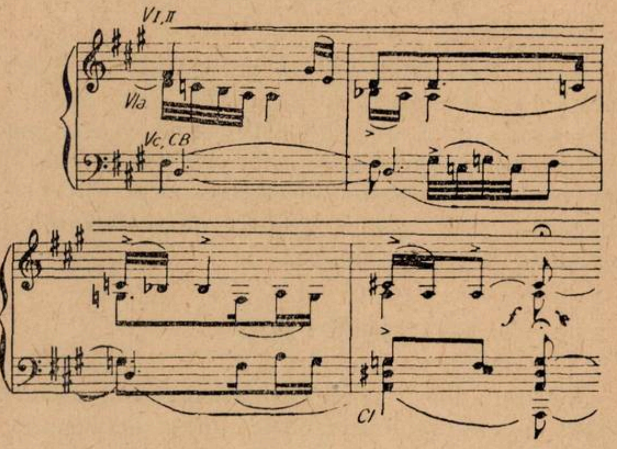


Expresie a unei monodii romîneşti, ea creează prin cadenţe modale, atmosfera specifică cîntecului popular influenţat de melosul arhaic psaltic. Trecînd în cîmpul dominantei, arcul melodiei, de un ambitus puţin obişnuit, atinge punctul culminant patetic în a doua perioadă, ca să revină, prin destindere lentă, în planul sunetului final, la bemol. Celelalte instrumente intervin în această a doua perioadă a acestei ample faze cu sunete lungi, ţinute, ce se contopesc în clare funcţiuni tonale. Intreaga temă este reluată în amplificarea orchestrală. Un scurt pasaj modulant, obţinut dintr-un fragment al temei, duce spre o parte intermediară.

In planul tonal fa diez, punct de orgă la contrabaşi şi la violoncel, cornul englez expune o temă inspirată din vechile colinde, extrem de delicată în expresia ei pastorală.



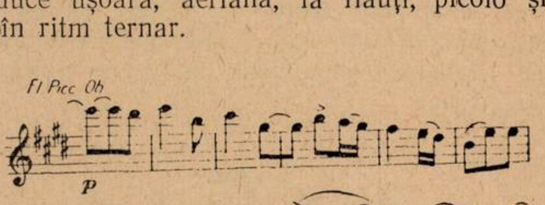
Ea este imitată liber de suava sonoritate a cornului de vînătoare. Treptat, capătă accente de vechi cîntec oltenesc. O frumoasă ţesătură polifonă a cvartetului de coarde pe o pedală (re) a fagotului şi timpanului, cadenţează pe un sunet final la.



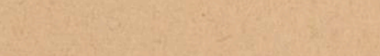
După reluarea şi amplificarea dialogului dintre cornul englez şi cornul de vînătoare, de către coarde (violine, viole şi violoncel) şi lemne (flauţi, fagoţi), cu susţinerea acordurilor de către violinele secunde, viole, oboi şi clarineţi şi modulaţia tipic populară în la bemol, orchestra întreagă atacă, într-o generoasă sonoritate, ampla temă iniţială a părţii a II-a, închegînd o formă periodică ternară A-B-A. De data aceasta, melodia fiind reluată în registrul acut al orchestrei, armonizarea urmează în complexitatea ei figurală principiul variaţiunii de coral.

Partea III-a, allegro-scherzando, readuce dinamismul viu, propriu acestei simfonii, construind din elemente de dans, o formă de scherzo, îmbinată cu cea de rondou.

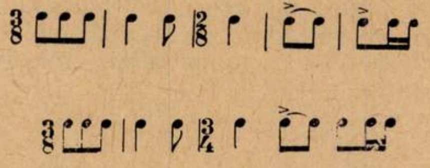
După trei măsuri introductive, cu un auftakt neorganic, necesar doar unui glisando de harpă, în care violinele încep o figură ritmică, formată din triolete de şaisprezecimi, tema se introduce uşoară, aeriană, la flauţi, picolo şi oboi în ritm ternar.



In a treia măsură, intervine însă o sincopă pe sol diez şi transformă grupul al doilea metric în valori binare.



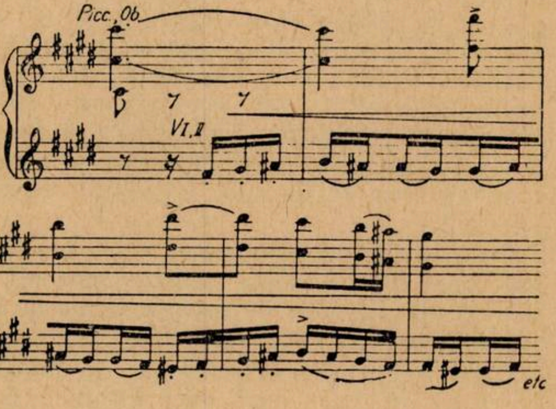
Putem obţine două interpretări ritmice.



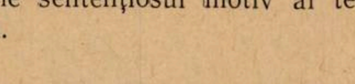
A. — unde două măsuri din grupul al doilea pot forma 3 măsuri de 2/8 şi B., unde acestea pot forma o măsură de 3/4 (ritmo de tre battute). Succesiunea grupurilor metrice în această temă este extrem de interesantă. Ele realizează o creştere de la grup la grup, constituind simetria în felul următor :

$$\boxed{2+3} + \boxed{4+5}$$

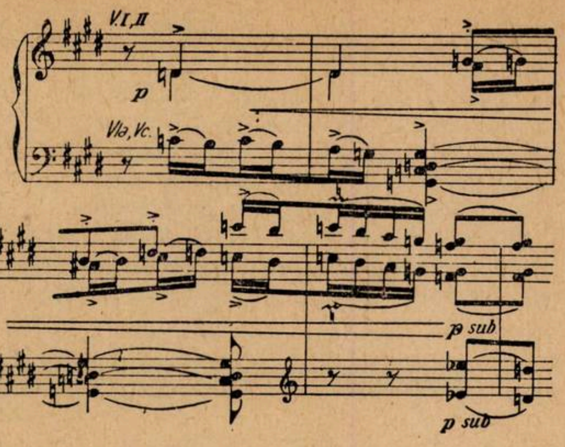
Repetată la coarde, ea formează perioada temă a scherzo-ului. O frază-punte deplasează, prin atingerea acordului do major (sextă napolitană a tonalităţii si), mişcarea spre dominantă, unde o frază nouă creează primul cuplet



format din două perioade. Prima, amplificată prin modulaţia tematică, atinge acelaşi punct al acordului do major, alteraţie napolitană, ca să confirme sentenţiosul motiv al temei şi în acest plan.

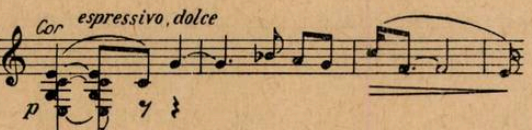


A doua perioadă revine la tonică şi permite reluarea fără repetiţii a temei (A), plus frazapunte, care de data aceasta pregăteşte intrarea prin acelaşi motiv final al cupletului secundar în sol major, exuberant în forma orchestrală, ce ne sugerează virtuozitatea îndrăcită a unui taraf.



Prin revenirea temei iniţiale a scherzo-ului se încheagă o formă simplă de rondo cu două cuplete.

Moale în sonoritatea de corn, se precizează atmosfera modală, datorită aceleiaşi septime mixolidice, a părţii intermediare a scherzo-ului. Elementele improvizate, de doină, ce abundă în această parte, permit un larg accent pe valorile de timbru. O frumoasă pagină de orchestraţie, cu vagi efecte impresioniste, păstrează intermediului contemplativ, farmecul unei calme poezii ce evocă imagini din natură.

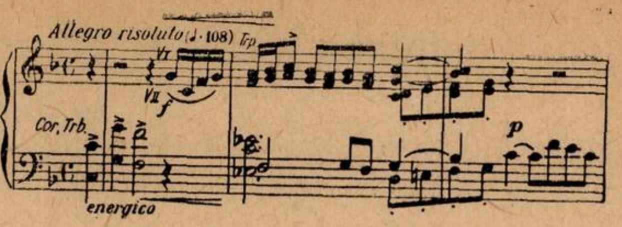


Inflexiuni caracteristice instrumentelor de lemn, tril şi surdine pe grupul de coarde, glisande de harpă, ne abat atenţia pentru moment de la dinamica acţiune a scherzo-ului.

Revenirea se întîmplă de data aceasta în registrul grav al contrabaşilor şi violoncelelor, cărora le este încredinţată tema. Forma este modificată prin faptul că, la reluare, cupletul al doilea nu mai revine. O scurtă codă, în care apare fugitiv un fragment din acest cuplet, încheie această parte a simfoniei. Ideea unui scherzo romînesc a fost rareori redată într-o formă aşa de amplă şi totodată sever logică. Rememorizăm înlănţuirea simetriilor prin următoarea schemă :

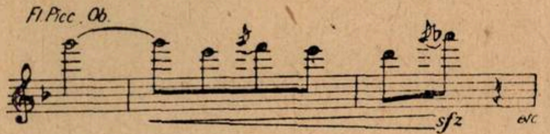
$$\underbrace{[a+b+a+c+a]}_{A} + \underbrace{d+e+d}_{B}\ \underbrace{a+b+a}_{A}$$

Finalul allegro-risoluto se dezvoltă ca şi prima parte a simfoniei în formă de sonată. Dacă însă, pînă aici, fantezia creatoare a lui Ion Dumitrescu se sprijină consecvent pe intonaţiile de joc popular, pentru a întreţine acţiunea simfonică, pe cele de cîntec (doina) în momentele de contemplare lirică, — finalul aduce în economia dramaturgiei simfonice elanul unui suflu eroic. Am putea abstractiza o linie sinuoasă prin care să ne închipuim procesul acestei dramaturgii simfonice. Conturul ei grafic poate să ne sugereze evoluția undei simfonice (a+b+a). Masiv orchestrată în sonoritatea aspră de data aceasta a cornilor, trombonilor și trompetelor, se anunță tema principală a finalului. Ritmica neastîmpărată, capricioasă, de viguros dans țărănesc, a încetat pentru a permite revărsarea acestei teme finale într-o mișcare grandioasă și solemnă. Ethosul ei modal, doric, rezultă din cadențele finale ale frazei și face ca și această parte, tratată adeseori pe elemente străine muzicii populare romînești de către unii compozitori, să apară închegată organic. Imaginea unei mișcări de masă se asociază impetuozității tematice.

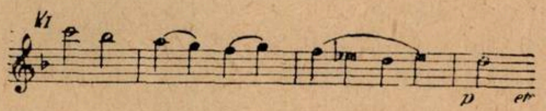


Problema rezolvării unității în lucrările bazate pe ciclul simfonic întîlnește de obicei în final dificultatea cea mai mare. Beethoven a creat tipul finalului de apoteoză, deschis spre icoana viitorului luminos al omenirii, consecvent frămîntării tragice a uriașei sale personalități formate în contact cu ideile revoluției franceze. Acest tip de final preocupă în decursul veacului al XIX-lea pe toți compozitorii de simfonii. Dar veacul al XIX-lea este propriu marilor individualități în care se întîlnesc cele mai diverse contradicții, determinînd o mare oscilație de atitudini de la optimismul robust, luminos, pînă la pesimismul tragic. Finalurile diferitelor simfonii de Schumann, Brahms, Ceaikovski, Bruckner, Mahler sînt exemple caracteristice pentru aceste atitudini. In scurta istorie a simfoniei romînești cu greu putem vorbi de o rezolvare originală a finalului simfonic. In vremurile actuale, cînd creatorul caută să exprime în opera sa de artă suflul vieții noi a poporului din care face parte, problema finalului simfonic se rezolvă în funcție de atitudinea pe care autorul o adoptă în acest sens. Simfonia I-a de Ion Dumitrescu exprimă prin fondul ei optimist, lumea de simțiri și năzuințe ale poporului. Finalul acesta, de o expresie dîrză, eroică, depășește pitorescul etnografic, diversitatea rapsodică. El este stăpînit în întregime de larga respirație a temei principale din ale cărei elemente se conturează punțile, dezvoltarea și ultima codă a simfoniei.

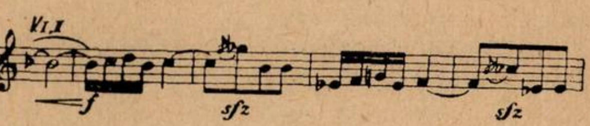
Tema secundară, ivită dintr-un sprințar motiv de joc popular, de data aceasta păstrînd o ritmică binară ce se coordonează cu mișcarea temei principale, creează materialul necesar dezvoltării. Ea apare, în licăriri fragmentare, în registrul înalt al flauților și oboilor.



Tipice pentru elementele temei secundare a simfoniei lui Ion Dumitrescu sînt sunetele inițiale lungi, ținute, specifice cîntecelor oltenești,



după care evoluează viu jocul



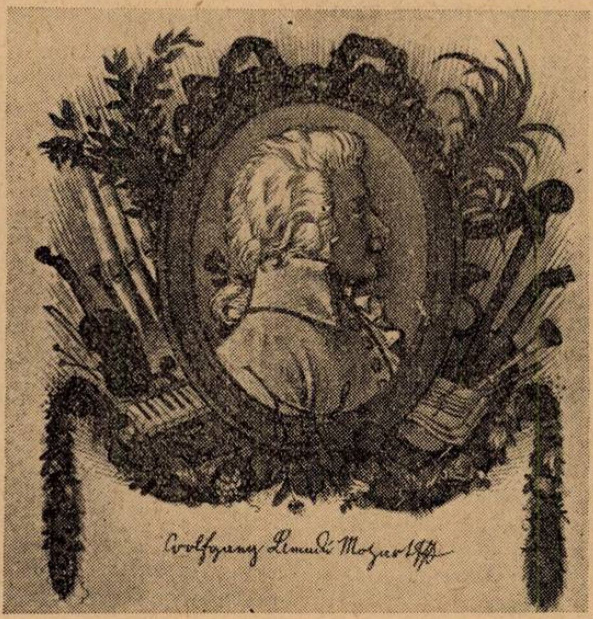
Din îmbinarea acestor motive populare și confruntarea tematică cu imaginea luminoasă a patriei, s-a născut această lucrare semnificativă pentru actualitatea muzicală a generației noastre.

Departe de orice eclectism cosmopolit, academismul ei clasic deschide orizonturi altor preocupări creatoare, ale căror roade pot fi întrevăzute încă de pe acum în creația noastră.

Festivalul muzical „Primăvara la Praga“ – 1956

de ZENO VANCEA

maestru emerit al artei
laureat al Premiului de Stat



W. A. MOZART
(după o litografie de V. Kubasty)

Festivitățile muzicale care de mai mult de un deceniu au loc la Praga în luna mai a fiecărui an, constituie o manifestare artistică de o deosebită importanță în viața muzicală internațională. Cu ocazia acestor festivități — precedate de fiecare dată la începutul lunii, de concursuri internaționale pentru tineri instrumentiști și cîntăreți — cei mai de seamă artiști cehi și străini interpretează în recitaluri, concerte simfonice și de cameră, reprezentații de operă etc., capodoperele muzicii universale, de la clasici pînă la compozitorii zilelor noastre, asigurînd astfel acel înalt rang artistic, acea faimă de care se bucură aceste festivități din Praga în lumea întreagă.

In „Anul Mozart“ — în care omenirea comemorează bicentenarul nașterii acestui mare geniu al omenirii, a cărui operă muzicală de nepieritoare valoare înfrățește popoarele lumii într-un sentiment comun de dragoste și admirație — era firesc ca și serbările muzicale de la Praga să se desfășoare sub semnul geniului mozartian.

La Praga există o veche tradiție mozartiană încă din timpul vieții marelui compozitor, ale cărui lucrări au găsit întotdeauna un public entuziast, plin de înțelegere.

In timp ce la Viena, curentul pro-italian domina viața muzicală și publicul aristocratic avea o preferință specială pentru creațiile lui Cimarosa și Paisiello, iar Salieri exercita o cruntă dictatură muzicală, la Praga atmosfera muzicală era cu totul deosebită, grație acelor maeștri cehi din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, precursori direcți ai lui Mozart, pe care l-au influențat într-o bună măsură atît în ce privește stilul cît și tehnica componistică. Acest adevăr a putut deveni foarte evident pentru toți participanții la Festivalul de la Praga din anul acesta, ascultînd acele concerte în care muzica vechilor maeștri cehi ca Frantisek Tuma, cei din familia Benda, Brixi, Vranizky, Mislivecek, Dusek etc. a fost prezentată în condiții excepționale, mai ales în interpretarea „Orchestrei de cameră fără dirijor“ din Praga. Aceste concerte au putut demonstra nu numai contribuția deosebit de importantă, pe care pleiada de compozitori cehi a avut-o în dezvoltarea și cristalizarea unui stil general european caracteristic pentru acea epocă, dar și prezența și abundența elementelor muzicale populare cehe, care și-au găsit ecoul lor și în creația lui Mozart. La congresul „Mozart“, cu care s-au încheiat festivitățile muzicale de la Praga, muzicologii cehi au demonstrat această teză cu numeroase date și argumente convingătoare.

Stilul lui Mozart și cel al acestor maeștri cehi sînt atît de asemănătoare, încît numai conținutul mai bogat, forța expresivă mult mai puternică a muzicii lui Mozart face posibil ca ea să poată fi deosebită atît de aceea a precursorilor cît și de cea a contemporanilor săi, atît cehi cît și germani. Stilul acestei epoci, la fel de caracteristic pentru Mozart cît și pentru oricare compozitor din această epocă, reprezintă o minunată sinteză a elementelor din muzica italiană, a unor elemente din muzica profesională a barocului, a elementelor din muzica populară germană, austriacă, cehă și a anumitor influențe ale muzicii culte franceze. In comparație cu muzica scrisă de compozitorii naționali cehi din secolul al XIX-lea, ca Smetana, Dvorak și Ianacek, în creația compozitorilor cehi din secolul precedent muzica populară joacă un rol mult mai redus și din cauza structurii ei armonice identice cu aceea a muzicii occidentale, ea se integrează total în această sinteză a unui stil muzical european supranațional, alimentat în mod amplu de muzica italiană instrumentală și de operă.

Cu ocazia Festivalului au fost executate principalele lucrări simfonice și vocal-simfonice ale lui Mozart, precum şi opera „Don Giovanni“ în vechiul teatru „Tyl“, unde această operă îşi avusese chiar premiera, întrucît ea a fost comandată de directorul trupei italiene, care juca în acest teatru. A fost unul din cele mai impresionante momente ale întregului festival, cînd am putut asista la acest spectacol în acelaşi lăcaş de cultură, în care pentru prima dată au răsunat nemuritoarele ei melodii.

Ca şi altădată, şi în anul acesta un şir de dirijori, pianişti, violonişti şi violoncelişti străini au contribuit la mărirea strălucirii acestor festivităţi muzicale, ca de exemplu, dirijorii: André Cluytens (Franţa), N. Rachlin (U.R.S.S.), Antonio Pedrotti (Italia), Hans Schmidt-Isserstedt (R.F.G.), Rudolf Moralt (Austria), Z. Zdravcovici (Iugoslavia); pianiştii: Wilhelm Kempf (Germania), Sviatoslav Richter (U.R.S.S.), Annie Fischer (Ungaria), Monique de la Bruchollerie (Franţa), Julius Ketchen (U.S.A.); violoniştii: Igor Oistrah (U.R.S.S.), A. Grumiaux (Belgia); violoncelliştii: Antonio Janigro şi compatriotul nostru Vladimir Orlov.

Cu puţine excepţii, în toate aceste concerte figurau una sau două lucrări de Mozart. Unele concerte au fost consacrate exclusiv muzicii lui Mozart, ca de exemplu acela dat sub conducerea dirijorului ceh Karel Sejna, cu concursul sopranei Maria Tauberova şi al virtuosului clarinetist Vladimir Ryha, bine cunoscut şi publicului bucureştean, sau concertul simfonic al orchestrei „Wiener Symphoniker“, cu profesorul Rudolf Moralt ca dirijor, precum şi concertul vocal simfonic din catedrala Sfîntul Vit, unde, sub conducerea dirijorului Heinz Finger din R.D.G., au fost executate Missa încoronării şi Requiemul. Dar cu tot numărul de artişti străini, contribuţia artiştilor autohtoni şi mai ales a formaţiilor instrumentale cehe a fost deosebit de importantă. Dirijorii Karel Ancerl, B. Bakala, Karel Sejna, Alois Klima, Vaclav Jiracek, Vaclav Smetacek, J. Waldkraus, V. Neumann, soliştii vocali şi instrumentali Milada Subrtova şi Tauberova, pianiştii Jan Panenka, violonceliştii Plocek şi Motlik, oboistul Hantale au demonstrat înaltul nivel al artei interpretative cehe. Trebuie menţionată cu această ocazie calitatea deosebită a orchestrelor simfonice cehoslovace, în frunte cu Filarmonica cehă.

Cu tot rolul precumpănitor pe care muzica lui Mozart, ca şi a altor clasici l-a avut în programul acestor concerte, muzica modernă a fost reprezentată în mod deosebit de interesant prin Concertul al III-lea pentru pian de Bela Bartok — solistă Annie Fischer — „Apollon Musagetes“ de Stravinsky, Simfonia a IV-a şi a VI-a de Bohuslav Martinu, „Muzica funebră“ de Hindemith, suita „Daphnis şi Chloe“ de Ravel, suita din baletul „Bachus şi Ariadna“ de Albert Roussel.

Opera cehă a oferit, de asemenea, ocazii de încîntare artistică, mai ales prin executarea a trei opere de Leos Janacek: „Jenufa“, „Vulpea şireată“ şi „Cazul Makropoulos“; de asemenea, şi opera comică din Berlin ne-a prilejuit marea bucurie de a asculta într-o minunată interpretare şi regie ultima lucrare dramatică a lui Richard Strauss „Femeia tăcută“.

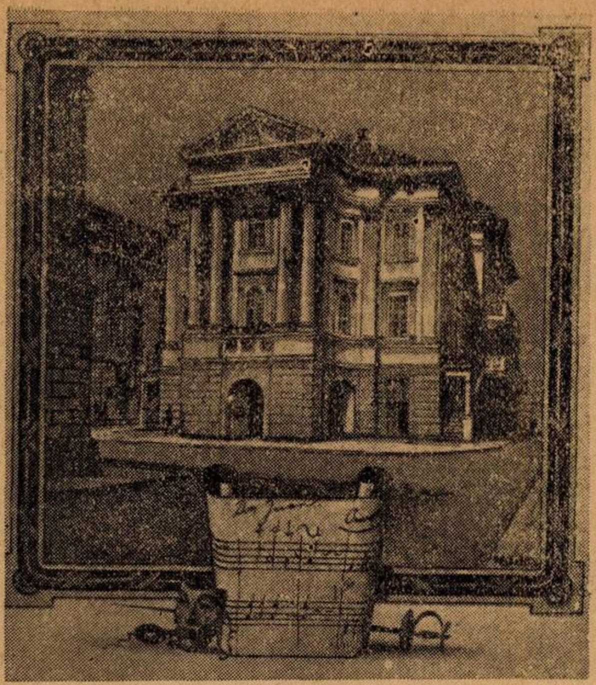
Interesul artistic al „Primăverii la Praga“ a fost mărit şi prin faptul că Uniunea Compozitorilor cehoslovaci a organizat săptămînal cîte două-trei audiţii din creaţia compozitorilor cehoslovaci contemporani vîrstnici şi tineri, înfăţişînd aspectele variate ale muzicii cehoslovace de azi, diversitatea stilurilor şi a personalităţilor. Credem că unul dintre cele mai puternice momente ale acestor audiţii a fost executarea de către Cvartetul Novak (primul violonist Duşan Pandula) a Cvartetului al VII-lea de Alois Haba, care a demonstrat înalta artă a compozitorului, de transfigurare într-o formă cu totul personală a substanţei muzicale populare morave. Trebuie să menţionăm aici că muzica populară moravă se deosebeşte foarte mult de muzica din Bohemia dat fiind că, spre deosebire de structura mai mult armonică, asemănătoare muzicii populare occidentale a muzicii bohemiene, muzica populară moravă are o structură mai mult monodico-modală, apropiată muzicii populare romîneşti.

Atît lucrările executate la unele concerte simfonice, cît şi cele prezentate în cadrul audiţiilor mai sus pomenite, au evidenţiat deosebirile de stil existente în creaţia muzicală cehoslovacă de astăzi. In timp ce compozitorii din Bohemia păşesc pe urmele marilor compozitori cehi din secolul al XIX-lea — ca Smetana, Dvorak, Suck, Novak, — păstrînd un caracter tradiţionalist destul de pronunţat, compozitorii din Moravia şi Slovacia merg, în general, pe drumul deschis de Leos Janacek, al valorificării într-o sinteză muzicală contemporană a tezaurului muzical popular morav şi slovac.

In încheierea acestei sumare treceri în revistă a festivalului muzical din anul acesta, avem bucuria de a comunica cititorilor noştri, că, deşi ţara noastră nu a fost de data aceasta reprezentată decît printr-un singur interpret, tînărul violoncelist Vladimir Orlov, recitalul său de la Praga şi concertele sale din alte oraşe ale Cehoslovaciei s-au bucurat de un deosebit succes atît în rîndul publicului cît şi al muzicienilor. Artiştii străini care l-au ascultat, ca de exemplu pianistul de renume mondial Wilhelm Kempf — al cărui recital Beethoven a fost unul din momentele culminante ale întregului festival — i-au prezis o strălucită carieră artistică.

*

Spre sfîrşitul Festivalului, în zilele de 27—30 mai, a avut loc la Praga şi congresul internaţional de muzicologie „Mozart“, la care au participat cu referate muzicologii din 14 ţări şi observatori din mai multe ţări. Pe lîngă scopul politic, de a face o apropiere cu mijloacele colaborării intelectuale şi pe tărîmul muzicologiei între popoarele lumii, congresul a avut ca



Teatrul „Til“ unde s-a reprezentat pentru prima oară, în 1787, opera „Don Giovanni“

un scop științific, acela de a stabili rolul istoric al muzicii lui Mozart, originea stilului său, importanța deosebită pe care o are opera sa în viața culturală contemporană, stadiul cercetărilor muzicologiei în privința stabilirii legăturilor istorice ale țărilor reprezentate, cu creația mozartiană. Referatele ținute s-au situat la un înalt nivel științific, fiecare reprezentant aducînd însemnate contribuții într-una din ramurile care au format obiectul discuțiilor. Desigur, reprezentanții țărilor în care unii muzicologi s-au specializat de mult în cercetări privind viața și opera lui Mozart, au putut aduce un aport mai însemnat decît reprezentanții acelor țări în care muzica lui Mozart a pătruns mai tîrziu, și aria ei de răspîndire a fost mai mică; muzicologia din acele țări s-a ocupat mai mult tangențial cu figura și creația nemuritorului compozitor. A fost însă deosebit de interesant de a asculta, pe lîngă referatul unor muzicologi aparținînd acestei discipline științifice cu o veche și temeinică tradiție, ca aceea din Austria, din cele două Republici Germane, din Italia și Franța, și cuvîntul unor delegați care au adus o serie de date noi în ceea ce privește unele elemente muzicale din stilul lui Mozart, a căror obîrșie nu a fost încă suficient cunoscută. Astfel a fost referatul savantului muzicolog maghiar dr. Szabolcsi Bence, care, vorbind despre elementul „exotic“ în muzica lui Mozart, a arătat prezența unor „ungarisme“ în anumite lucrări ale compozitorului, sau cel al profesorului de la Conservatorul din Ankara, Halil Bedi Yönetken, care a susținut că anumite elemente orientale din unele lucrări ale lui Mozart „turqueriile“ — foarte la modă de altfel în acea epocă — se datoresc faptului că Mozart a avut ocazia să cunoască în mod direct muzica turcească prin prezența îndelungată la Viena a unor mehterhanele turcești, care au însoțit diversele solii diplomatice ce au reprezentat imperiul otoman la curtea din Viena.

Autorul rîndurilor de față bucurîndu-se de cinstea de a reprezenta țara noastră la acest congres, a putut înfățișa — pe baza însemnărilor muzicologilor romîni mai vechi ca N. Filimon, Th. Burada și Gr. Posluşnicu, și ale celor de astăzi ca G. Breazul, Șt. Lakatoș și M. Rădulescu — rezultatele cercetărilor muzicologiei romînești privitoare la epoca de pătrundere și la aria de răspîndire a muzicii lui Mozart în țara noastră, la rolul ei în viața culturală, prezentînd în același timp și fotocopia manuscrisului original și inedit al unei cadențe compuse de Mozart pentru Concertul său de pian în la major, K. V. nr. 414. Acest manuscris se află în posesiunea Academiei R.P.R., unde a parvenit printr-o tîrzie descendentă — cetățeană a țării noastre — a familiei André din Offenbach și Frankfurt, proprietara casei de editură care, după moartea lui Mozart, a tipărit lucrările marelui compozitor. Identificarea manuscrisului, stabilirea autenticității sale se datorește muzicologului romîn Mihai Rădulescu [1]). Au stîrnit de asemenea, un mare interes unele date ale referatului prezentat, conținînd afirmațiile lui Theodor Burada referitoare la una din melodiile publicate în 1781 de către austriacul Josef Sulzer, care stînd timp mai îndelungat în țara noastră, a dat în a sa lucrare „Geschichte des transalpinischen Daziens“, pe lîngă o parte istorică, o descriere amănunțită a oamenilor, locurilor și obiceiurilor țării, ocupîndu-se și de muzica noastră populară din acea vreme. După Theodor Burada, melodia turcească, publicată printre melodiile menționate, s-ar datora domnitorului Dimitrie Cantemir. Muzicologul austriac Dr. Erich Schenk susține că această melodie, cunoscută de Mozart din lectura lucrării lui Sulzer, a servit compozitorului ca model la compunerea Marșului dervișilor din opera „Răpirea din serai“. Este deci deosebit de interesant de a constata că cel puțin una din lucrările lui Mozart conține anumite elemente muzicale, care au legătură cu muzica romînească. Reactualizarea afirmațiilor lui Burada constituie meritul profesorului G. Breazul. Date istorice necunoscute sau puțin cunoscute privind opera lui Mozart și muzica rusă au fost prezentate într-un interesant referat de către muzicologul sovietic Ivan Martînov, dovedind, printre altele, prin pasaje citate din scrisorile contelui Razumovsky — ambasadorul țarului la curtea din Viena — că scurt timp înainte de moartea sa, Mozart a fost preocupat de ideea unei călătorii în Rusia.

Indiscutabil, referatele specialiștilor în problemele muzicii lui Mozart, veniți din Austria și Republicile germane au reprezentat un aspect deosebit de important al ședințelor.

---

[1]) Vezi în acest sens articolul „**Un manuscris Mozart în țara noastră**“ de **M. Rădulescu**, în revista „**Muzica**“ nr. 6/1956.

Dar nu mai puțin importantă a fost contribuția muzicologiei cehe, care, la un impunător nivel științific, s-a ocupat de o serie de probleme privind legătura lui Mozart cu cultura muzicală cehă.

Congresul a luat sfîrșit printr-un impresionant concert în parcul vilei „Bertramka", fosta proprietate a muzicianului Dusek, care l-a găzduit în această casă pe Mozart în epoca premierei operei *„Don Giovanni"*. Cu o noapte înainte de spectacol, Mozart a compus aici sau, după unii autori, așternuse pe hîrtie uvertura acestei opere, care ar fi fost gata demult în imaginația sa (marele compozitor amînînd mereu fixarea ei definitivă în scris).

In această clădire a fost inaugurat, la începutul congresului, un muzeu Mozart.

Pentru informarea muzicologilor romîni, dăm mai jos, în încheiere, lista referenților și titlul referatelor lor, în ordinea în care au fost citite:

Prof. dr. A. Sychra (R. Cehoslovacă) : *Conferința de deschidere.*

Prof. dr. E. F. Schmid (R. F. Germană) : *Opera lui Mozart, actualitatea și accesibilitatea sa.*

Guy Mollat du Jourdin (Franța) : *Mozart la Paris.*

Prof. dr. Jan Racek (R. Cehoslovacă) : *Precursorii cehi ai lui Mozart — contribuție la rezolvarea problemei nașterii stilului mozartian în regiunea Bohemiei.*

Prof. Cesare Valabrega (Italia) : *Mozart și gustul italian.*

Doc. dr. B. Stedron (R. Cehoslovacă) : *Mozart și Moravia.*

Prof. Alois Haba (R. Cehoslovacă) : *Mozart și evoluția muzicii.*

Prof. dr. W. Vetter (R. D. Germană) : *Mozart și concepția sa despre Bach.*

O. Loulova (R. Cehoslovacă) : *Cîntecul popular ceh și J. K. Vanhal.*

Dr. M. Stadnik (R. Cehoslovacă) : *Mozart și noua evoluție a lui A. Rejcha.*

Z. Pilkova (R. Cehoslovacă) : *Melodrama lui J. Benda în raport cu problematica mozartiană.*

Prof. dr. St. Lobaczewska (R. Polonă) : *Sonata în fa major de Mozart* (Probleme de interpretare).

Prof. dr. G. Knepler (R. D. Germană) : *Mozart și iluminismul.*

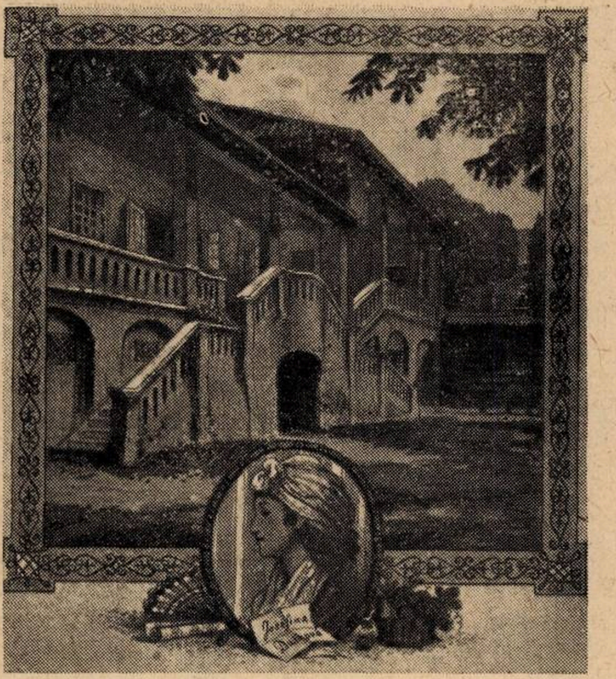
Prof. I. Martînov (U.R.S.S.) : *Mozart și cultura muzicală rusă.*

Prof. Zeno Vancea (R.P.R.) : *Situația actuală și rezultatele cercetărilor asupra muzicii lui Mozart în Romînia.*

Prof. H. B. Yönetken (Turcia) : *Mozart și muzica turcă.*

J. Markl (R. Cehoslovacă) : *Mozart și cîntecul popular ceh.*

Prof. dr. S. Köhler (R. D. Germană) : *Instrumentația ca artă expresivă în operele lui Mozart.*



Vila Bertramka a soților muzicieni Dusek unde a fost găzduit Mozart între 1787—1791

M. Postolka (R. Cehoslovacă) : *Leopold Kozeluh — un contemporan al lui Mozart.*

Prof. W. Siegmund-Schulze (R. D. Germană) : *Probleme ale relațiilor muzicii vocale și instrumentale la W. A. Mozart.*

A. Goléa (Franța) : *Mozart și revoluția franceză.*

Prof. V. J. Sykora (R. Cehoslovacă) : *F. X. Dusek.*

Prof. W. Hummel (Austria) : *Amintirile lui Mozart din Salzburg.*

Prof. dr. M. Ocadlik (R. Cehoslovacă) : *Ipoteze pentru cercetări asupra muzicii lui Mozart în Bohemia.*

Prof. dr. B. Szabolcsy (R. P. Ungară) : *Exotismele în opera lui Mozart.*

M. Stempel (Suedia) : *Opera lui Mozart în Suedia.*

Prof. G. Vokos (Grecia) : *Semnificația lui Mozart în evoluția muzicii grecești.*

Prof. dr. E. Valentin (R. F. Germană) : *Copilul Mozart.*

Prof. Mahmud Hefni (Egipt) : *Relații ale Egiptului în legătură cu Mozart.*

Prof. dr. E. H. Mayer (R. D. Germană) : *Tradiția polifonică mozartiană.*

Prof. dr. R. Smetana (R. Cehoslovacă) : *Mozart și Bohemia.*

Prof. dr. M. Rubin (Austria) : *Mozart și problemele muzicii noi.*

Prof. dr. H. Husmann (R. F. Germană) : *Evoluția formei de sonată mozartiană.*

J. Witold (Franța) : *Umanismul lui Mozart.*

Dr. A. Horejs (R. Cehoslovacă) : *Știința muzicală cehă și Mozart.*

Intr-unul din numerele viitoare vor apare însemnări pe marginea Congresului internațional de la Viena.

Premii acordate de Academia R. P. R. unor compozitori

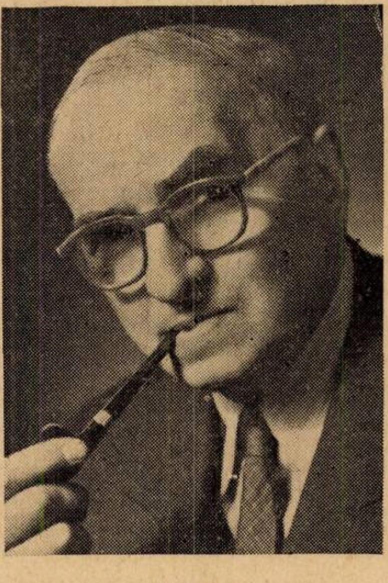
In cadrul şedinţei festive de încheiere a sesiunii generale ştiinţifice a Academiei R.P.R. din 6 iulie a. c., a avut loc solemnitatea decernării premiilor unor oameni de ştiinţă şi artă pentru lucrări deosebit de valoroase. Cu acest prilej, a fost acordat *Premiul „George Enescu" pentru opere de creaţie muzicală*, compozitorului Paul Constantinescu pentru opera „O noapte furtunoasă" şi *Premiul „Ciprian Porumbescu" pentru o lucrare în domeniul muzicii*, compozitorului Gheorghe Dumitrescu pentru „Oratoriul Tudor Vladimirescu".

Distincţii acordate unor muzicieni cu prilejul zilei radiofoniei

Compozitorul Ion Hartulary Darclée a fost distins, cu prilejul împlinirii a 70 de ani şi în cadrul zilei sărbătoreşti a Radiodifuziunii, cu titlul de artist emerit al R.P.R.

Născut la Paris, este fiul cîntăreţei Haricleea Darclée, ale cărei succese pe cele mai de seamă scene lirice ale lumii i-au atras celebritatea. Ion Hartulary Darclée s-a aflat de timpuriu într-un mediu propice dezvoltării însuşirilor sale muzicale vădite încă din copilărie.

După absolvirea Conservatorului din Paris, unde a studiat muzica cu Widor, Leroux şi Pessard, Ion Hartulary Darclée s-a stabilit în Italia, consacrîndu-se compoziţiei şi dirijatului. El se manifestă îndeosebi în domeniul teatrului muzical, dînd la iveală mai multe opere comice şi operete, care s-au bucurat, în străinătate, de succese notorii: „Capriciu antic", operă comică pe un libret de Carlo Zangarini, reprezentată în 1912 la Teatrul Diana din Milano, „Amorul mascat", operetă, pe un libret de asemenea de Zangarini, care a atins peste 1.200 reprezentaţii în Italia, Spania, Partugalia, Brazilia şi Argentina, precum şi alte lucrări similare, din care cităm opereta cu caracter satiric „Anonima Paţin", apoi „Amazoana", „Mademoiselle sans façon", „Zig-zag", „Margery" şi „Opereta", lucrări pătrunse de melodii cantabile, orchestrate cu o deosebită măiestrie, în stilul operetei clasice.



Ion Hartulary Darclée

In 1936, Hartulary Darclée revine în ţară, unde continuă cu succes munca sa creatoare. Inspirîndu-se din viaţa de pe plaiurile noastre, compozitorul dă la iveală lucrări în care evocă frumuseţile patriei: poemul simfonic „Vîrful cu dor", distins în 1942 cu premiul al doilea „George Enescu", suita simfonică „In lunca Siretului", „Uvertura în stil clasic pe trei teme moldoveneşti" şi suita simfonică „Picturi de Grigorescu".

Creaţia sa din ultimul deceniu se caracterizează printr-o apropiere tot mai mare de cîntecul popular romînesc şi de temele contemporane (lucrarea pentru cor şi orchestră „Imnul muncii", cîntecul cu caracter de masă „Stalingrad" ş. a.).

Compozitorul lucrează în prezent la orchestrarea preludiului simfonic „Ultimele clipe ale lui Nicolae Bălcescu", o elegie pe tema marelui nostru luptător progresist şi patriot.

Ion Hartulary Darclée a desfăşurat şi desfăşoară o neobosită muncă în calitate de consilier muzical al Radiodifuziunii noastre şi orchestra de Studio îi datorează într-o bună măsură, organizarea ei actuală.

Cu acelaşi prilej al zilei Radiodifuziunii, pianista Maria Fotino a fost distinsă cu titlul de artistă emerită a R.P.R. pentru meritele-i deosebite în munca sa.

In perspectiva noului an școlar

Despre cîteva publicații de cîntece pentru copii

de N. PAROCESCU

Nu se poate concepe o perioadă de mare avînt al creației artistice fără să existe, între alte condiții, și un avînt al maselor largi spre cultura artistică, fără să existe un ridicat nivel artistic al acestora. De aceea, fără o educare muzicală sistematică a întregului tineret în cadrul școlii se ajunge inevitabil ca, la un moment dat, însăși creația muzicală profesională — în formele ei superioare, înalte — să se rupă mai mult sau mai puțin de popor și, în fond, de viață. Acolo unde s-a produs sau se produce în măsuri diferite acest fapt, cauzele — oricît de complexe ar apărea ele în concretul situațiilor date — pot fi reduse, în esență, la îndepărtarea de fapt a unei mari părți a oamenilor muncii de la posibilitatea unei educații muzicale sistematice la vîrsta potrivită în cadrul procesului de învățămînt general.

Noua profilare a învățămîntului repară o lipsă serioasă în latura estetică a educației tineretului nostru, prin proiectata extindere și adîncire a educației muzicale în școală. Este păcat că această mult așteptată restabilire nu a fost discutată la timp în aspectele ei mai concrete ; s-ar fi evitat multe din greutățile inevitabil legate de asemenea acțiuni. Uniunea Compozitorilor și cercurile profesorilor de muzică ar putea contribui pozitiv și de acum încolo prin discuții organizate asupra unor probleme esențiale în legătură cu punerea în practică a principiului cîștigat. In orice caz, noua situație a educației muzicale în școală va întări mult — și era timpul! — terenul sănătos pe care trebuie să se dezvolte întreaga noastră cultură muzicală. Compozitorii sînt primii care își dau seama de importanța covîrșitoare a acestei schimbări pentru creația lor : de educația muzicală a milioane de tineri de azi depinde nivelul, exigența și gustul acelora care o vor asculta peste numai cîțiva ani ; iar de ecoul pe care muzica compozitorilor noștri îl va avea în această uriașă conștiință a mulțimii de auditori cultivați depinde însăși dezvoltarea creației, lărgirea orizontului și a noilor ei căi. De aci rezultă obligația vitală a compozitorilor de a crea pentru copii o muzică la înălțimea celor mai frumoase năzuințe pe care le au în legătură cu celelalte creații ale lor.

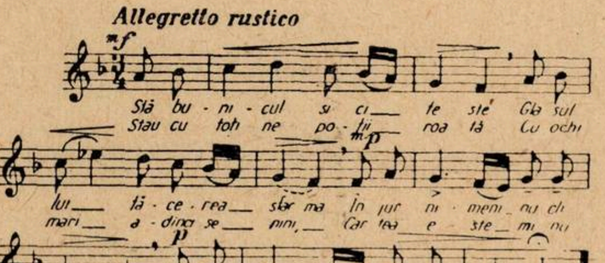
Domeniul creației muzicale pentru copii este vast. Vom încerca să înfățișăm cîteva aspecte și probleme ale părții celei mai importante din punct de vedere pedagogic a acestei creații : muzica vocală pentru copii. In studiul de față ne vom limita la acele creații vocale pentru copii ale compozitorilor noștri care au fost publicate în 1955—1956.

Deși frînată de vechiul sistem de învățămînt muzical, creația de cîntece pentru copii (5-13 ani) s-a dezvoltat totuși în ultimul timp, datorită condițiilor generale favorabile ale revoluției culturale, mai mult decît în oricare perioadă de timp corespunzătoare din trecut.

Revista „Muzica" este prima care a luat inițiativa, încă acum aproape doi ani, de a publica în suplimentele sale colecții întregi de cîntece pentru copii. Pe lîngă piese mai vechi, cunoscute, au fost publicate aci multe piese noi ale compozitorilor noștri. O trăsătură nouă, caracteristică unei bune părți a acestor cîntece, este aceea că compozitorii tind să-și înnoiască creația muzicală începînd cu un plus de concepție realistă în alegerea și tratarea tematicii poetice spre a ajunge la o expresie muzicală mai bogată și mai nouă. Vom vedea, pentru cei ce au tins spre aceasta, în ce măsură au reușit.

In fruntea acestei preocupări stă maestrul Ion Chirescu. Copiii cîntă cu voie bună „Sub al păcii stindard", fiindcă o dată cu bucuria cîntului coral (cîntecul le e foarte accesibil din toate punctele de vedere), acest cîntec le aduce și bucuria de a simți și ei o mică parte din lupta de proporții universale pentru pace și prietenie, — acest fenomen istoric nou, caracteristic vremii noastre — la care iau parte toți cei din jurul lor.

Calda melodie cu mici inflexiuni modale expresive ale cîntecului „Stă bunicul și citește" povestește copiilor despre Lenin. E drept că prin ambitus ea depășește posibilitățile vocale ale acestora; o reproducem însă, spre a ilustra legătura între *noul* tematic și melodică :


Allegretto rustico
mf
Stă bu - ni - cul și ci — te ște Gla sul
Stau cu toți ne po - lii — roa tă Cu ochi
mp
lui — tă - ce - rea — sfar ma În jur ni - meni nu ci
mari — a - dinci se — nini, — Car tea e - ste — mi nu
p
- pe - ște, Ni - meni nu vrea — să a doar - mă
- na - tă „Po - ve - stiri de — spre Le nin" —

In general, melodica acestor mici cîntece de copii ale maestrului Chirescu, publicate în suplimentul revistei „Muzica" nr. 6/1954 se caracterizează printr-o personală prelucrare a melodiilor populare pe baza imaginii poetice a textului. Expresia lor popular-romînească este tocmai acel limbaj melodic matern pe care e bine să și-l însușească copiii noștri o dată cu începutul educației lor muzicale. Subliniem acest lucru fiindcă nu toți compozitorii care scriu pentru copii sînt edificați asupra lui.

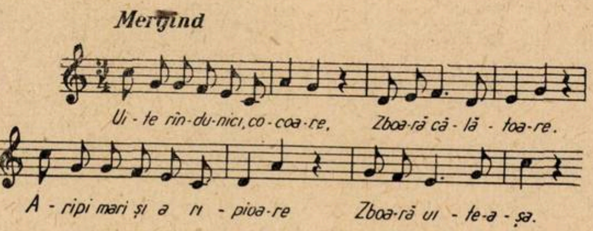
Fără forța creatoare a ideilor noi din textul cîntecului nu ne-am putea închipui nici melodica frumoasă a ultimelor cîntece ale compozitorului I. Croitoru. Deși mai în vîrstă, viața nouă îl înnoiește și pe acest creator și îl atrage mai mult decît odinioară să cînte ce e nou în ea. „Fii în veci slăvită“ (versiunea la două voci) publicat de Casa Centrală a Creației Populare, este un alt exemplu de cîntec de masă ce izbutește să aprindă în inimile vîrstnicilor și copiilor lumina unor mari idei și fapte ale vremii noastre — Marea Revoluție Socialistă din Octombrie— cîntecul fiind închinat sărbătoririi lui 7 Noiembrie.

Același lucru se poate spune și despre imnul „Cinstire ție brav popor“ publicat în alt supliment al „Muzicii“. Caracteristic pentru aceste cîntece ale compozitorului I. Croitoru ca și pentru cele mai bune cîntece de masă ale compozitorului Chirescu este limbajul melodic de o expresie gravă și luminoasă, totodată adecvată tematicii poetice majore a textelor lor. Acest limbaj este o sinteză frumoasă a melodicii cîntecelor de luptă cunoscute ale altor popoare cu melodica romînească populară; nu derivă direct din folclor dar nici nu imită vreun stil melodic de mare circulație. Aici este explicația succesului lor ca și al altor cîntece de mase reușite, pe care „Muzica“ le-a publicat în versiuni pentru copii (ex. „Steagul partidului“ de M. Socor și „Cîntecul păcii“ de V. Popovici). Subliniem acest lucru pentru acei compozitori care cred că e bine să se înceapă educația muzicală a copiilor pe baza unei melodici derivată direct (adesea imitată) din unele stiluri străine cunoscute.

Cu privire la creația corală, în general, a compozitorilor Chirescu și Croitoru și, mai cu seamă, cu privire la corurile pentru copii, avem de făcut următoarea constatare: poate că stilul lor coral prea concentrat, de o concepție aproape exclusiv verticală (în fond — o continuă monodie acompaniată strict armonic chiar și atunci cînd unele figurații par să depășească această concepție) ar cîștiga în varierea expresiei și în interesul artistic printr-o oarecare independență a liniei melodice a vocilor; s-ar valorifica astfel mai bine o latură puternică a talentului lor — invenția melodică. Subliniem, pe de altă parte, grija deosebită a compozitorului Croitoru pentru text.

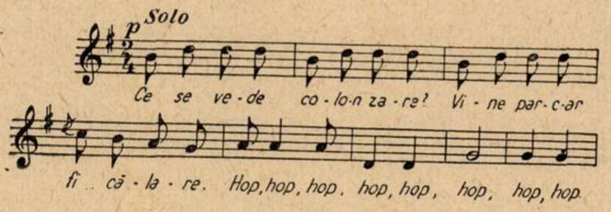
In afară de publicațiile revistei „Muzica“, ESPLA a editat în anii 1955—1956 o serie de culegeri de cîntece pentru copii, pe autori.

Volumul „Glas de clopoței“ (ESPLA 1956) al lui Matei Socor cuprinde zece asemenea cîntece destinate celor micuți, toate la unison, pe tema naturii. Versurile sînt alese cu grijă în privința calității literare. Iată un cîntec simplu — cel mai simplu din culegere — ce conține o reală poezie a toamnei văzută prin prisma copilului :


Mergînd
Ui-te rîn-du-nici, co-coa-re, Zboa-ră că-lă-toa-re.
A-ripi mari și a-ri-pioa-re Zboa-ră ui-te-a-șa.

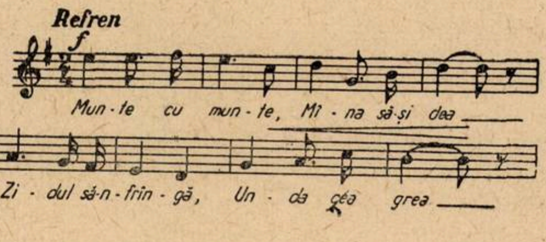
Evitarea ambitusului de octavă ar fi făcut cîntecul mai accesibil copiilor pentru care e compus. Trebuie remarcat că, în multe cazuri, pianul nu poate fi despărțit de melodie, întrucît nu e un simplu acompaniament ci amplifică substanța muzicală. Credem că o anumită monotonie a melodiei unora dintre cîntecele lui M. Socor (mai ales dacă sînt cîntate fără pian) se datorește nu numai tematicii restrînse ci și lirismului static descriptiv al versurilor. Asupra acestui aspect al textelor vom reveni mai jos.

Cele unsprezece cîntece pentru copii ale lui D. D. Stancu sub titlul comun „Primăvara“ (ESPLA 1956) pe versuri, în majoritate, de compozitor, se caracterizează și ele, în bună măsură, prin tributul dat tematicii limitate la natură și descrierilor statice și îndulcite după moda „pentru copii cuminți“ de altă dată. Totuși, frecventa folosire a unor fragmente de melodii populare sau cunoscute și îmbinarea lor artistică le dă adesea o plasticitate și expresivitate apreciabilă:


Solo
p
Ce se ve-de co-lo-n za-re? Vi-ne par-c-ar
fi că-la-re. Hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop

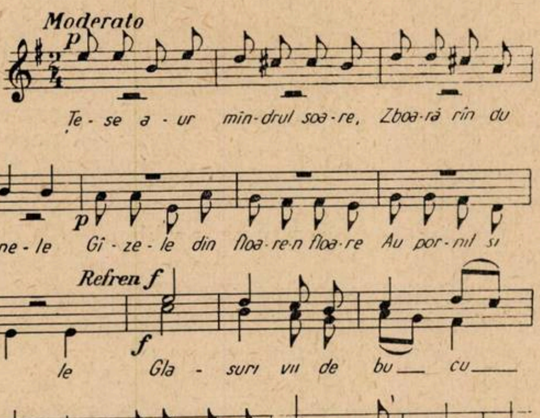
Uneori se pot sezisa cu ușurință nepotrivirile prea mari între text și melodie, așa cum e cazul cu „Frunzuliță, trei cireși“.

Cele zece cîntece de copii ale lui G. Deriețeanu „Mlădițe noi“ (ESPLA 1956) se caracterizează printr-o tematică mai bogată. Are adesea întorsături melodice interesante și nu întîmplător tocmai acolo unde intervine elementul nou al tematicii poetice. Așa e refrenul din „La sfat cu soarele“ sau următorul refren din „Cîntec de brigadieri“ :


Refren
f
Mun-te cu mun-te, Mî-na să-și dea
Zi-dul să-n-frîn-gă, Un-de cea grea

Compozitorul Nelu Ionescu are ca veche și aproape exclusivă și activă preocupare, muzica pentru copii în toate genurile. In ultimul timp a publicat într-un supliment al revistei „Muzica", admirabilul cîntec în stil popular pe versuri populare, la trei voci, „Cuc, cuculeț" și — într-un mic volum, la ESPLA, „Cîntece din folclorul copiilor" — prelucrări corale la 2—3 voci cu pian, arătînd o nuanțată cunoaștere a sufletului celor mici. Varietatea poeziei din natură și din viața copilului din satul de altă dată, frăgezimea și umorul lor comparabile cu gustul acrișor, de fruct în pîrgă, sînt atît de atrăgătoare încît le fac gustate și de către cei mici și de către cei vîrstnici. Faptul acesta face ca cei mai mari să le execute cu multă voie bună în cor pentru cei micuți. Rămîne totuși discutabilă prelucrarea corală cu acompaniament de pian a unora dintre ele, care, datorită acestei prelucrări devin grele pentru cei micuți, fără justificarea unui aport artistic substanțial, ce ar atrage pe cei mai mari să le execute.

Cîntecele lui L. Teodosiu — „In pădurea adumbrită" (ESPLA 1956) — aduc în parte o notă mai personală în melodică și o tendință de ieșire din șablonul modal și armonic occidental, prin folosirea unor moduri populare și a unor procedee imitative în construcția corală, ce plac și sînt accesibile celor mici :


Moderato
p
Te - se a - ur min-drul soa-re, Zboa-ră rîn du
-ne - le Gi - ze - le din floa-re-n floa-re Au por-nit si
Refren f
le Gla - suri vii de bu— cu—
-ri - e Să cu - prin-dă-n-trea— ga gli - e

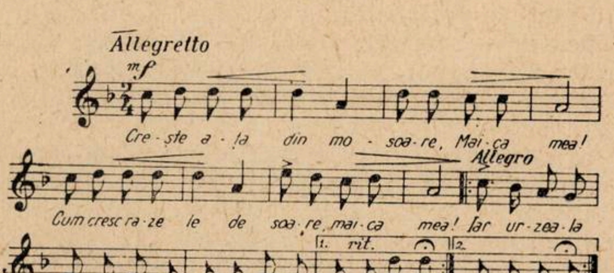
Dacă compozitorul ar fi mai perseverent în prelucrarea și valorificarea mai înaltă a acestor elemente pozitive și în grija ca prelucrarea corală a unor cîntece să fie mai adînc gîndită (cu privire la cei cărora le sînt destinate) acestea ar cîștiga în valoare. Acesta e cazul, de exemplu, cu „In pădurea adumbrită" a cărei formă corală nu se poate folosi, deși, melodic, cîntecul e valoros.

O bună parte din cîntecele de care ne ocupăm plătesc — în grade diferite, — tribut concepției neștiințifice despre un interes îngust al copilului, limitat la cîteva scheme preconcepute, sărace, din sfera naturii înconjurătoare sau a mediului casnic, văzute și acestea la modul static-descriptiv și, cîteodată, îndulcit după cunoscute rețete ale părinților și pedagogilor pedanți de modă veche. In alte cîntece, depășirea acestei tematici înguste și a acestor imagini „poetice" cuminți se face, încă, prin „actualizări" tot atît de sărăcuțe și nevinovate. Temele mai noi din viața copiilor și a părinților lor apar rar, sau cînd apar, lucrul se face neartistic, declarativ, lipit. De aici rezultă o oarecare mărginire a inspirației melodice din unele cîntece, ajungîndu-se uneori la șablonizarea procedeelor modale și armonice (unele cîntece ale lui D. D. Stancu unde se rămîne la formula de cadență a minorului armonic chiar și atunci cînd structura modală a melodiei indică mai curînd minorul natural, de pildă „Cîntec de leagăn") sau, în alte cazuri unde întîlnim imitații pompos prezentate ale unor stiluri melodice străine, de largă circulație (vezi „Inainte pionieri" de G. Klein, în suplimentul revistei „Muzica" nr. 6/1955 — un prototip al acestui procedeu).

Iată, pe de altă parte, expresiva melodie a cîntecului „Țesătoarea" de I. Chirescu, în al cărui text (versuri de St. Tita) ideea muncii socialiste apare declarativ, neartistic, neconvingător pentru copii :

. . . .
„Și urzeala crește, crește,
Căci urzeala din război
Ne îmbracă azi pe noi".

In această lipsă de exigență a compozitorului față de textul folosit sub melodie trebuie căutată și cauza pentru care și potrivirea metrului melodiei cu cel al versurilor pare discutabilă. In orice caz, se poate vedea că mai greu vor putea copiii să respire după cele șapte silabe ale versului sau după cele unsprezece ale rîndului melodic aparent (cu micul refren interior) dacă — spre a evita respirația la mijlocul cuvîntului — le vom cere să nu respire după șase silabe, așa cum structura melodiei o cere și cum ei ar face-o în chip firesc.


Allegretto
mf
Cre - ște a - la din mo - soa - re, Mai - ca mea!
Allegro
Cum cresc ra - ze le de soa - re mai - ca mea! Iar ur - zea - la
1. rit. 2.
din ma şi - nă Cre ște par - c-ar fi lu mi - nă fi lu mi - nă

Sau iată cîntecul lui V. Timiș „Prietenia ne e dragă". Cu toată melodica înaripată, din cauza modului neartistic al textului, cîntecul nu-și va atinge țelul mai complex de a aduce copilului, o dată cu bucuria cîntului coral frumos, ideea măreției idealului de pace și prietenie precum și sentimentul direct al angrenării sale, prin munca harnică de școlar, în lupta pentru realizarea acestui ideal.

„Notele bune școlarii adună
Ca spice din holdele verii
Un cîntec de pace prin muncă răsună
Il cîntă voioși pionierii.

Multe din cîntecele nereușite au ca text o imagine neveridică a copiilor ce-și povestesc o acțiune sau un joc al lor. Acest procedeu își are rostul în grădinițele de copii, la cîntecele însoțite de anumite mișcări imitative sau de anumite jocuri; devine însă șablon în momentul cînd e folosit unde nu trebuie — la copiii de la 7 ani în sus, care pretind o imagine mai veridică și mai complexă a lumii înconjurătoare (vezi de ex. „Zi de iarnă" de G. Deriețeanu sau „Cu mingea" de L. Teodosiu).

Nu vor cuceri pe copii nici acele cîntece care pleacă de la imagini poetice statice, idilice, ale naturii sau diferitelor munci, imagini în general fără mișcare, unde nu se întîmplă aproape nimic. Asemenea imagini de mic pastel cer măiestrie și, dacă se repetă, devin șablon sau, cel puțin, monotonie, dînd copiilor sentimentul neplăcut de viață neinteresantă. Astfel de pasteluri se întind la unii compozitori, pe cicluri întregi, după anotimpuri!

Este adevărat că în tematica cîntecelor pentru cei micuți (pînă la 7 ani), cu greu se poate depăși sfera micilor întîmplări din natura ce-l înconjoară imediat, dar în nici un caz imaginea nu trebuie să constea numai din descrieri statice. Printre cele 18 cîntece ale broșurii „Din folclorul copiilor" de Nelu Ionescu, nu este nici unul a cărui imagine literară să nu conțină o acțiune sau o descriere interesantă. Aceste posibilități interne ale textului literar explică faptul că, deși cea mai mare parte dintre ele sînt construite pe un singur rînd melodic (și acela numai de două măsuri — adevărate motive vocale în felul lor) ele nu sînt monotone și se pretează la mici prelucrări artistice vii, sugestive și relativ destul de variate. Bune exemple de prelucrare melodică creatoare a acestor „formule" melodice copilărești se află în vechiul manual de muzică pentru clasa I-a de Brăiloiu și Croitoru. Iată o cale nimerită de a învăța măiestria în acest gen. Un asemenea principiu de creație întîlnim la D. Kiriac și G. Cucu. De aici deosebirea între cîntecele descriptive ca „Secerișul" sau „Fierarul" lui Kiriac sau povestea „Mincinosului" lui Cucu pe de o parte, și între roz-albele imagini ale anotimpurilor lui Deriețeanu sau aceeași temă a mincinosului imitată de Stancu după un cunoscut clișeu francez.

In legătură cu lipsa de exigență și cîteodată de pricepere față de textul cîntecului, mai trebuie pusă și lipsa orientării clare în destinarea cîntecului (pentru care categorie de vîrstă a copilului se scrie cîntecul), din care rezultă adesea faptul că unele cîntece — chiar și dintre cele reușite, dacă le privim „în sine" — nu pot fi folosite în practică. Confruntat cu necesitatea executării, despre cîntecul „Săniuța zboară" de G. Deriețeanu, nici compozitorul însuși nu va putea să precizeze pentru care vîrstă a copiilor l-a compus, versurile fiind pentru cei micuți, ambitusul melodiei — o decimă — depășind posibilitățile vocale ale copilului, în general, iar nivelul coral fiind pentru copii de 9—12 ani, ceea ce ne duce la concluzia că, de bunăvoie, copiii nu se vor osteni să-l cînte. In diferite variante, acesta este cazul multora dintre cîntecele de care ne-am ocupat aici.

Concluzia este că compozitorii trebuie să considere creația lor de cîntece pentru copii nu ca o creație minoră ci ca o parte a educației pe care statul nostru o dă copiilor de azi — cetățeni culți de mîine și continuatori ai construirii societății fără exploatare. In cadrul educației estetice a copiilor, muzica și, în special, cîntecele compuse pentru ei trebuie să aducă, prin inspirația lor nouă, proaspătă, izvorînd dintr-o viziune realist-socialistă a vieții, o întregire armonioasă a conținutului nou, realist-științific al întregii educații școlare. Impreună cu alte mijloace de exprimare artistică, cîntecele noi de care au nevoie copiii noștri vor trebui să dea aripi, căldură și frumusețe marilor idei și năzuințe ale epocii noastre și cărora celelalte laturi ale educației școlare le dă înțelesul științific. Astfel, ideile de pace, prietenie între popoare, mersul firesc spre comunism, vor putea deveni mai ușor forțe constructive ale vieții noi. De aici rezultă că o condiție de bază a unei bune creații artistice pentru copii este cunoașterea adîncă a psihologiei copilului de azi, a tendinței dezvoltării interesului său spre aspectele noi ale vieții.

Credem că sînt cîteva probleme ale creației de cîntece pentru copii care cer să fie rezolvate de fiecare compozitor. Cultura literar-poetică a compozitorului și colaborarea activă cu poetul sînt absolut necesare dacă vrea să găsească soluții personale din punct de vedere muzical, tematicii largi pe care interesul copilului de azi o cere. La origine și, în general, cîntecul este o poezie cîntată. Ca și în cîntecul popular, în cîntecul pentru copii nu se poate despărți creația poetică de cea muzicală. De aceea este imperios necesar ca poezia destinată a fi cîntată de copii să fie aleasă cu mare exigență. De asemenea, chestiunea limbajului emoțional-melodic pentru copii nu poate și nu trebuie să fie rezolvată altfel decît plecînd de la melosul popular; acesta este limbajul muzical matern al copiilor noștri. Accesibilitatea, în cazul cîntecelor pentru copii, este o normă mai severă decît în alte cîntece. De aceea, măiestria cu adevărat mare ce se cere în acest caz compozitorului este de a promova noul în invenție și expresie fără să piardă în primul rînd din vedere cărei categorii de copii se adresează. Cultivarea în primul rînd și cu cea mai mare grijă a cîntecului destinat să fie cîntat de copii în masă nu poate să împingă pe plan secundar creaţia cîntecelor de artă corală mai dezvoltată, destinate a fi cîntate pentru copii de către coruri de copii de înalt nivel artistic sau de către coruri profesionale obişnuite.

Iar lucrul cel mai frumos ar fi ca compozitorii ce compun în genurile mari ale muzicii să nu uite că, dacă pentru fiecare simfonie, sonată, oratoriu sau operă ar scrie şi cîte un frumos cîntec pe care copiii l-ar cînta cu drag, aceştia nu-i vor uita nici ei la rîndul lor pe compozitori şi, atunci cînd vor fi mai mari, se vor interesa şi vor asculta cu drag marile lor creaţii.

Pe marginea creaţiei de cîntece pentru copii

de A. IVĂŞCANU

Atîţia creatori trec pe lîngă cîntecul pentru copii, micul cenuşotcă, fără să-l zărească! Unii îl privesc cu interes, dar, socotind că nu se pot coborî la nivelul înţelegerii celor mici, trec mai departe. Faptul că din cîntecele pentru copii care apar, bună parte se sting ca boabele de rouă, e un indiciu că drumul creaţiei pentru copii înseamnă, în realitate, *coborîre* nu *suire*: pasă-mi-te, copilul cerne prin sită deasă şi alipeşte inimii sale numai ceea ce a fost simţit şi realizat, în adevăr, pentru el.

In rîndurile care urmează ne vom referi la cîntecul propriu-zis cu sau fără acompaniament — muzica instrumentală pentru copii, scenetele cu cîntece, suitele etc. constituind un capitol aparte, care nu intră în sfera de preocupări a acestui articol.

Dascălii de muzică, învăţătorii şi toţi acei care lucrează cu copii, îşi pun deseori întrebarea: ce cîntăm? Copilul aşteaptă un cîntec în care să audă aievea, freamătul pădurii sau o veveriţă dîndu-se huţa, cîntecul nicovalei sau hîrşiitul rîndelei, zumzăitul albinei sau ţupăitul unor iezi: adică viaţa, armonios împletită cu fantezia.

Scriitorul Eusebiu Camilar a spus o vorbă frumoasă: „Totul depinde de osteneală"! Dacă s-ar cuprinde înţelesul întreg al acestui cuvînt, cîntecele care se arată şi dispar ca scînteile de licurici, ar fi mai puţine.

Cîntecul de masă este o punte de legătură între cîntarea din popor şi formele evoluate ale muzicii culte. Sutele de mii de mici şcolari sînt o „masă" impresionantă, iar repertoriul muzical pentru mulţimea aceasta de cîntăreţi, o serioasă problemă de creaţie.

Nu s-ar putea spune că tiparniţele au fost ferecate cîntecului pentru copii. Indrumările metodice pentru predarea muzicii în şcoala elementară, cu anexe, precum şi volumele de cîntece şcolare pentru voci egale, publicate de Ministerul Invăţămîntului, oglindesc grija acestuia de a pune la dispoziţia micilor elevi şi a cadrelor didactice repertoriul cuvenit. In Editura Tineretului au apărut, de asemenea, un număr apreciabil de broşuri cu cîntece pentru copii. Astfel, cantitativ, nu ne putem plînge: problema e *valabilitatea* repertoriului existent şi nevoia îmbogăţirii, împrospătării sale.

Au avut loc cenacle ale Uniunii Compozitorilor din R.P.R. consacrate muzicii celor mici la care, după analiza cuvenită a pieselor audiate, s-a subliniat necesitatea exprimării formei *naţionale în cîntecul* pentru copii şi legarea acestuia de viaţă. De acest deziderat au fost pătrunşi şi unii dintre înaintaşi ca de pildă D. G. Kiriac. Cunoscuta sa afirmaţie „Soarta muzicii romîneşti în şcoală se hotărăşte" demonstrează cît de conştient era el de importanţa cîntecului pentru copii şi tineret şcolar. Piese ca „Fierarul", „Cîntec de leagăn", „Mama", „Secerişul", „Du-te iarnă" vădesc o nedezminţită întrepătrundere a cîntecelor sale şcolare cu muzica populară. D. G. Kiriac şi-a dat limpede seama că primenirea vieţii muzicale trebuie să înceapă de la mugur: de la sensibilitatea receptivă a copilului. Dintre elevii săi au realizat preţioase lucrări în acest domeniu G. Cucu şi I. D. Chirescu, tot aşa cum în Ardeal a făcut compozitorul sibian T. Popovici. Raportarea principiului pedagogic la repertoriul copilului, înglobarea acestuia în imperativul artei populare a fost o preocupare constantă a prof. George Breazul.

Se poate vorbi de realizări pozitive în domeniul creaţiei recente pentru copii. Astfel, compozitorul Ion Vanica, dirijorul corului de copii Radio, autor al unor cîntece de şcoală, de pace, cîntece cu subiecte din natură, e preocupat în lucrările sale, cu deosebire, de elementul melodic. Melodia şi îmbinarea acesteia cu textul sînt condiţiile esenţiale care asigură trăinicia unui cîntec şi ataşarea spontană a copilului faţă de activitatea muzicală, în sine. Prezenţa climatului modal în cîntecele lui Ion Vanica ar imprima acestora un mai pronunţat caracter popular.

O notă de prospeţime melodică şi ritmică o aduc cîntecele pentru cei mici ale compozitorului D. D. Stancu.

Printr-un fond armonic mai bogat şi prin tratarea imitativă a părţilor corale, favorizată de unele motive, piesele sale ar fi cîştigat mult. Compozitorul care caută să se inspire din muzica populară — cazul lui D. D. Stancu — trebuie să promoveze veridic intonaţia populară în creaţia sa: o notă străină folclorului nostru se face simţită în unele din cîntecele sale, dăunînd calităţii acestora.

„Cîntecele din folclorul copiilor" în prelucrarea lui N. Ionescu ridică o serie de probleme. Aproape toate piesele volumului amintit prezintă un singur motiv melodic. In armonizarea corală a unor asemenea cîntece este însă necesară o diversitate în circulația motivului. Un motiv, oricît de sumar, poartă în el însuși formula de tratare: cu toate mijloacele restrînse pe care și le poate îngădui compozitorul, lucrînd de pildă la două voci de copii, trebuie realizat un grai comun al părților. In cazul nostru, autorul caută a ilustra conținutul literar cu mijloacele oferite de acompaniamentul pianistic. Dar dacă acompaniamentul instrumental nu se întrețese cu elementul melodic respectiv și nu absoarbe substanța tonală a acestuia, e primejduit a deveni o suprapunere anacronică. Corespondența între motivele cîntecelor de care ne ocupăm și părțile însoțitoare, acea „unitate de cadru" cum o numește Bartók, nu este realizată deplin.

Sublinierea momentului psihologic și descriptiv al textului, sugerarea atmosferei respective, le întîlnim în acompaniamentul compozitorilor A. S. Bentia, M. Socor, V. Onițiu: clinchet de clopoței, clipiri de licurici, momente de umor.

*

Un cîntec pentru copii trebuie să expună limpede, fără artificii, fapte de viață capabile a stîrni interesul și entuziasmul copilului, ținînd seama de preocupările vîrstei. Dacă întîmplări cu haz din lumea gîzelor (O. Cazimir are neîntrecute texte de acest fel) cîștigă nemijlocit interesul celor micuți, școlarii ciclului elementar II aderă, mai degrabă, la cîntecele care le evocă viața reală. Creatorul de cîntece pentru copii trebuie să cunoască taina exprimării echilibrate: depășind schematismul neconcludent, să evite dezvoltările inutile.

Iată ce spun Indrumările Ministerului Invățămîntului: „creațiile muzicale pe care le învață elevii în școală trebuie să răspundă acelorași cerințe artistice pe care le pretindem și de la arta destinată adulților. Numai muzica valoroasă din punct de vedere artistic îl poate influența pe copil".

Exigența copilului în materie de artă nu poate fi bagatelizată: acesta sesizează cu agerime, o izbutită ilustrare melodică a unui text captivant. De cîtă măiestrie va trebui să dea dovadă compozitorul spre a se ridica de exemplu la înălțimea poeziei „La mijloc de codru des" (cel mai mare poet romîn trebuie cîntat și de copii!)! Dacă, melodic și în ansamblu, nu se face simțită acea izbucnire spre luminiș, sau adînca legănare de unde, versul eminescian e rănit.

Copiii iubesc mult cîntecele de muncă. Exprimate însă în formă săracă, fără fervoare, acestea nu conving, nu mișcă. Un cîntec de muncă nu e un pretext de a spune ceva convențional copilului, ci purtătorul — cu mijloace sobre — atmosferei de elan, de încordare a muncii adevărate, iar graiul său de exprimare nu poate fi decît cel firesc, popular.

In delimitarea dintre simplu, accesibil și facil se poate produce ușor o confuzie, mai cu seamă în cazul unui autor grăbit. Un cîntec trebuie să se pîrguiască — dacă se poate spune astfel — în simțirea compozitorului, nu s-alergi cu el, crud, la revistă sau la editură. Melodiile lipsite de conciziune, de contur ferm, obosesc pe copil. Să ne gîndim la băieții claselor V-VII, care, din cauza cunoscutelor tulburări organice, au posibilități de cîntare limitate. Kiriac recomandă „genului acesta mititel" o „formă vizibil conturată", „să se vadă bine unde începe și unde sfîrșește fraza". Discontinuități ritmice nejustificate dăunează, în aceeași măsură.

Formații corale bune, cum au bunăoară școlile elementare de muzică, duc lipsă de coruri dezvoltate. Să ne gîndim cu ce încîntare s-ar pregăti și executa o piesă care ar prezenta, de pildă, efecte descriptive, imitative (un „cotcodac" general, să zicem, cum obișnuiau preclasicii).

*

Cîntecul pentru copii nu mai poate fi ignorat. Uniunea Scriitorilor din R.P.R. ne e pildă și îndemn. In cadrul consfătuirii tinerilor scriitori, într-un seminar de creație, îndrumat de scriitori cu experiență, au fost dezbătute exclusiv probleme de literatură pentru copii. Semnalăm cuvintele apăsate spuse cu acest prilej împotriva superficialității scrisului pentru copii precum și a nesiguranței care domnește la Editura Tineretului. Mustrarea să vizeze singur sectorul literar?

Din preocupările unor filiale ale Uniunii Compozitorilor din R.P.R. nu lipsește cîntecul pentru copii. La Cluj, bunăoară, un concurs interșcolar de coruri a avut ca scop și îmbogățirea repertoriului existent. Acest fapt credem că trebuie să devină o preocupare constantă a Uniunii, îndrumînd și ajutînd pe acei ce se simt atrași spre genul muzicii pentru copii.

Reintroducerea studiului muzicii în planul de învățămînt vădește interesul crescut al oficialității față de educația și creația noastră muzicală. Cu atît mai mult rămîne mereu actuală problema selecționării repertoriului.

Arcuind peste dibuirile și nedumeririle trecutului, trebuie realizat repertoriul pentru micii școlari, calitativ valabil. Oricît de măruntă e petala de „nu mă uita", ea nu-i mai puțin floare decît un bujor sau un mac uriaș: și una și alta sorb aceeași sevă și sînt luminate de același soare. Restrînsele mijloace de expresie ale unui cîntec pentru copil, pot și trebuie să reflecte atît poporul și pămîntul acesta, pe care trăim, cît și focul talentului creatorului său. Un adevărat creator de frumuseți pentru copii, cunoaște și pătrunde înțelesul cuvintelor lui G. Coșbuc: „A scrie pentru copii e foarte greu tocmai fiindcă e foarte ușor"!

Figuri de muzicieni dispăruţi

Ştefan Popescu*)

de **ION DUMITRESCU**

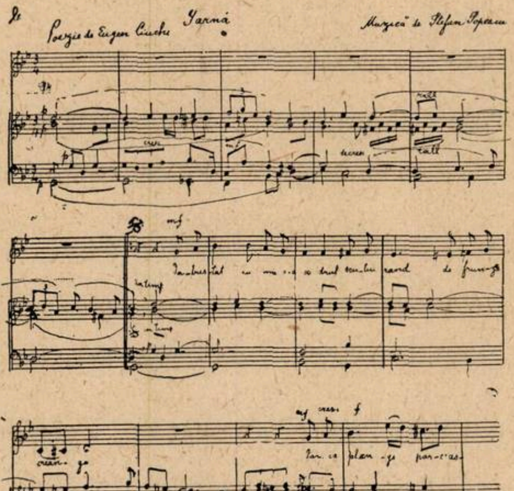
maestru emerit al artei
laureat al Premiului de Stat
prim-secretar al Uniunii Compozitorilor

Din noianul anilor care au trecut peste tinereţea mea de student, se desprinde figura profesorului Ştefan Popescu.

In multe după-amiezi, mai întîi în sala din subsolul Conservatorului din strada Ştirbei, *mai apoi în Cîmpineanu*, i-am ascultat povaţa şi i-am prins învăţătura.

Eram studenţi pe atunci. Clasa de cor şi dirijat număra sute de băieţi şi fete, strînşi din toate colţurile ţării să înveţe muzica. Formam un cor mare de suflete tinere şi entuziaste, cu viitorul în faţă. Şi de multe ori, cu stomacul gol, înotînd prin nămeţii Bucureştiului, alergam ca să respectăm ora de începere a cursului, pentru că profesorul nostru era punctualitatea însăşi.

Eram mulţi şi feluriţi, buni şi răi, conştiincioşi şi lăsători, studenţi proaspăt veniţi, sau învechiţi la cursuri şi ne consideram cu toţii copii de suflet ai profesorului nostru. Ne cunoştea pe fiecare, ne alinta pe toţi, ne mustra cu dragoste şi rămîneam permanent prieteni.



Un manuscris muzical al lui Şt. Popescu

Ştefan Popescu

De la profesorul Ştefan Popescu am învăţat multe. In clasa lui, în orele lungi din după-amiezile posomorîte de iarnă, ne strîngeam ca puii neîncercaţi la zbor, lîngă meşterul învăţător. Iar în primăverile cînd Cişmigiul de alături rîdea în flori albe şi roz, uitam de dragoste, uitam de soare, buchisind pe Gluck, pe Monteverdi, pe Haydn şi Cezar Frank.

Şi n-aş depăna cu duioşie amintirile care mă năpădesc, dacă nu l-aş fi iubit pe profesorul meu şi dacă zilele de atunci nu mi-ar fi amintiri scumpe.

Şi acum, după atîţia ani, îmi dau seama de strădaniile şi roadele muncii lui.

In muzica noastră romînească, edificiu tînăr, pe care cu toţii dorim să-l înălţăm, pînă peste nori, fiecare efort, fiecare contribuţie adusă, reprezintă o piatră pe care vremurile, intemperiile nu vor putea s-o facă să piară.

Şi profesorul Ştefan Popescu şi-a închis în această mîndră zidire viaţa, strădaniile şi sufletul.

Elevii lui, răspîndiţi azi pe toate meleagurile ţării, poartă cu ei dar din darurile împărţite odinioară cu mărinimie tuturor de profesorul Ştefan Popescu.

---

*) La baza însemnărilor de faţă se află cuvîntul ţinut de autorul lor cu prilejul înmormîntării muzicianului şi profesorului Ştefan Popescu, în ziua de 10 iulie a. c.

Nu gîndeam pe atunci la această zi a deznodămîntului firesc, nu mi l-am închipuit niciodată pe profesorul nostru decît vesel și harnic, grăbindu-se să nu întîrzie după ora unu la curs, dirijîndu-și corul la Producțiile de la Ateneu, colindînd țara cu studenții lui.

Profesorul Ștefan Popescu a trecut obștescul prag spre liniștea eternă.

Alături de Musicescu, de Vidu, de Dima, de Kiriac, de Cucu, în istoria muzicii romînești, figura blîndului și neobositului profesor de cor și dirijat de la Conservatorul din București își are locul său pentru totdeauna.

Iar această zi de miez de vară — negîndită și nesocotită pe răbojul vieții tinerești și năvalnice de acum 20 de ani, cînd îi ascultam lecțiile — care ne strînge pe mulți dintre cei de atunci în preajma profesorului și prietenului nostru, o dăruim recunoștinței și despărțirii pentru totdeauna.

Duioșia amintirilor mă copleșește, respectul față de profesorul meu mă înclină, iar dragostea prietenului de mai tîrziu îmi aduce în ochi lacrimi de regret.

In acest mormînt se închide o lumină, purtată la noi de peste țări și timpuri: sub ochii închiși, imaginea Parisului de odinioară, în inima împietrită, recunoștință pentru Vincent d'Indy. Și din această flacără ne-am împărtășit cu toții, fiecare după dorul și după puterile noastre. Și pentru aceasta, în fruntea cortegiului trist de astăzi, merge recunoștința multor generații de elevi ai lui Ștefan Popescu, al cărui nume va rămîne înscris pe palmaresul celor care s-au străduit pentru muzica noastră.

Iuliu Mureșianu

de dr. AUREL MILLEA

Compozitorii romîni din a doua jumătate a veacului trecut, întorși de la studii din străinătate, se străduiesc să pună bazele unei muzici naționale romînești, întemeiate pe folclor. Concepțiile lor artistice se conturează prin lucrările muzicale și îndeosebi prin articolele publicate în „Musa Romînă“, prima revistă romînească de acest gen, al cărui animator era compozitorul Iacob I. Mureșianu, fost profesor de muzică al școlilor din Blaj.

El consideră sarcina creării muzicii culte romînești drept imperativ național. In articolele sale precizează cum trebuie studiat folclorul muzical, cum trebuie selecționate pe regiuni melodiile, cum trebuie transcrise acestea cu toate variantele lor, ce armonizare să li se dea, ce prelucrare pot suporta acestea fără periclitarea caracterului lor, cum se vor putea inspira viitorii creatori din melosul popular: *„Toate spiritele întreprinzătoare să se inspire din folclor, să compună numai lucrări cu caracter romînesc, avînd acestea să construiască viitorul edificiu măreț al muzicii clasice romînești, acesta fiind cel mai important scop căire care trebuie să tindă muzica noastră“.*

Prin revista „Musa Romînă“, Iacob Mureșianu a contribuit mai mult decît oricine din generația sa, la cunoașterea frumuseților folclorului nostru muzical. El a atras atenția că sîntem posesorii unei comori de melodii, care, prin varietatea, originalitatea, dar mai ales prin ritmul lor specific, izvorîte toate din pulsația vieții poporului, conțin infinite posibilități de inspirație.

Acestea erau preocupările care conturau atmosfera muzicală din casa părintească din Blaj, unde la 29 ianuarie 1900 s-a născut acela care va deveni în curînd continuatorul generațiilor de artiști din această familie, Iuliu Mureșianu, numit din copilărie „Luchi“.

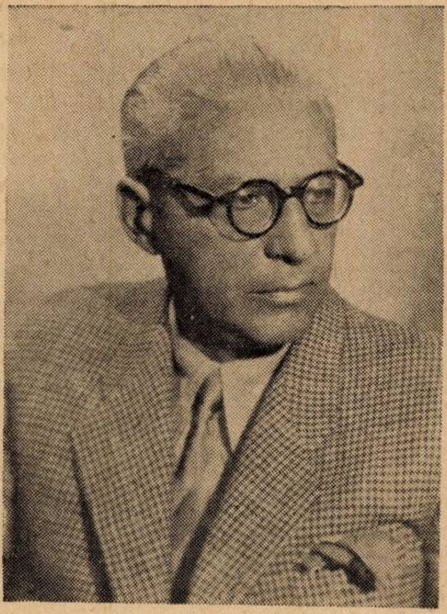
Fire vioaie, neastîmpărată, iscoditoare și mereu cercetătoare, Iuliu Mureșianu a avut o copilărie plină de zburdălnicii. Inzestrat cu un spirit de bun observator, el dispunea de mic copil de o mare putere de receptivitate. Ghidușiile și ștrengăriile copilărești nu-l împiedicau să fie atent la muzica ce se făcea în casă. Stătea ceasuri întregi în apropierea părinților, pe care îi urmărea atent în cursul lecțiilor de muzică, observînd și asimilînd învățăturile lor. Cînd se închega seara cvartetul obișnuit și cînd la pian cînta tatăl sau mama sa, Luchi era nelipsit din cameră.

La doi ani, relatează membrii familiei, cînta la pian orice melodie ușoară, bătînd clapele cu un singur deget. A fost dăruit, se vede, cu tot talentul părinților săi, care pe atunci se luptau din greu să învingă mizeriile unei vieți de profesor slab retribuit.

Tatăl său, remarcînd talentul muzical al copilului, i-a dat primele instrucțiuni la vioară și după cîțiva ani, adolescentul cînta în orchestra liceului, devenind cel mai bun violonist al acesteia.

In 1911 ia parte și el la serbările „Astrei“, cînd s-a cîntat cea mai de seamă compoziție a tatălui său „Mănăstirea Argeșului“. Atunci a avut prilejul să asculte prima orchestră simfonică, cea a Primăriei din Sibiu, rămînînd fascinat. Indeosebi i-a plăcut varietatea de instrumente, pe care pînă atunci nu le-a mai văzut.

Războiul din 1916 îl izgonește și pe el din casa părintească. Grijile sporesc. După cîteva luni de suferință, stăpînirea ordonă redeschiderea școlilor din Blaj. Profesorul Mureșianu este nevoit a-și lăsa, în prag de iarnă, familia la Beiuș și a se întoarce cu fiul său Luchi la Blaj. In iarna acestui an profesorul se îmbolnăvește și la 25 mai 1917 se stinge. Luchi avea atunci abia 17 ani, iar familia era lipsită



Iuliu Mureșianu

de orice ajutor. In anul 1918, tînărul elev este chemat sub arme și dus pe frontul italian. Aici cunoaște ororile războiului. Nu scapă de acolo decît toamna, după prăbușirea monarhiei austro-ungare.

Printre soldații întorși de pe front și printre lăutarii din Blaj, Iuliu Mureșianu își regăsește o seamă de vechi prieteni și cu ei formează o mică orchestră, iar peste puțin timp un cvartet.

Mutîndu-se familia în iarna 1919 la Cluj, se înscrie mai întîi la drept. Injghebează printre studenți o orchestră și un cor, cu care dă mai multe reprezentații. După un an, cînd Conservatorul a fost reorganizat de Tiberiu Brediceanu, Luchi Mureșianu părăsește dreptul și se înscrie la această școală, la care este numită și mama sa profesoară de pian. Peste un an studentul Mureșianu primește o bursă pentru a studia muzica la Torino. Dar în 1922, sistîndu-i-se bursa, se întoarce la Cluj. Un an mai tîrziu pleacă la Conservatorul din Lipsca, unde după studii de armonie și contrapunct făcute cu Otto Wittenbecher și de compoziție cu Paul Graener, se întoarce în 1924 acasă, iar în toamna aceluiași an este numit profesor de muzică la liceul evreiesc „Tarbut“ din Cluj. Numit profesor la liceul de băieți din Odorhei, unde funcționează pînă în 1929, fiind un an detașat la liceul din Dumbrăveni, în 1929 se mută la liceul din Turda, dedicîndu-se unei activități muzicale și mai intense, decît în cei patru ani anteriori.

Chemat apoi la Seminarul pedagogic din Cluj la care funcționează pînă la dictatul de la Viena, cînd se întoarce din nou la fosta sa catedră din Turda, în 1945, revine la Cluj, fiind numit profesor la Seminarul pedagogic, iar după un an, trece la Conservatorul maghiar de muzică din același oraș, ocupînd catedra de teorie și solfegii. Peste cîțiva ani, este chemat la Institutul Romîn de Artă, iar mai tîrziu, după reînființarea Conservatorului de muzică „George Dima“ trece la acest institut, unde va funcționa pînă la sfîrșitul vieții.

La 15 februarie 1956 se stinge, lăsînd în urma sa o remarcabilă operă muzicală.

*

După primele debuturi ale Cvartetului din Blaj, cînd Mureșianu are prilejuri de a cunoaște melodii populare, ca și interpretările izvorîte din talentele înnăscute ale țăranilor și lăutarilor de la sate, cînd poate observa dansuri și obiceiuri, pornește adevărata creație muzicală a artistului. Mai multe piese, compuse încă la Torino, Cluj și Lipsca, sînt urmate de două compoziții care atrag atenția și anume: Cvartetul de coarde în la minor, scris în stilul moștenit de la tatăl său și poemul liric „Sania“.

Curînd după aceasta, scrie al doilea cvartet de coarde și o serie de piese pentru cor mixt și cor bărbătesc.

Serbări școlare, concerte date prin Odorhei, Dumbrăveni, Blaj, Cluj etc., completează vacanțele acestor ani, în cursul cărora Iuliu Mureșianu devine interpret apreciat și bun cunoscător al literaturii muzicale romîne și străine.

Drumețind prin viroage și coclauri, peste dealuri și coline, prin munții și prin pădurile Munților Apuseni, ascultă atent doinele, chiuiturile, horele și învîrtitele, colindele și bocetele satelor pe care le cutreieră și popasurile sale devin „ore de studiu“ — așa cum spune undeva maestrul Sadoveanu. Caietele lui de schițe dovedesc că multe din acordurile compozițiilor de mai tîrziu au originea în aceste ceasuri de reculegere.

Ajungînd la Turda, tînărul profesor înființează aici un cor mixt al muncitorilor, în care cuprinde și țărani, un cor bărbătesc și o formație simfonică, pe care o denumește în amintirea tatălui său „Orchestra simfonică Iacob Mureșianu“.

In 1930 termină balada „In cimitir“, pentru voce cu acompaniament de orchestră și tot în acest an scrie „Patru dansuri romînești“ pentru pian.

In anul 1933, Iuliu Mureșianu este primit în „Societatea Compozitorilor Romîni“ din București, fiind distins de trei ori cu premiul „George Enescu“.

Studiind fără încetare operele marilor compozitori, el caută să pătrundă în tainele creației lor. Misele solemne, ca și oratoriile compozitorilor apuseni îl cutremură și pe el, cum îl copleșiseră odinioară pe tatăl său. Rod al acestor preocupări este Liturghia nr. 1 cu acompaniament de orchestră, scrisă la Cluj în anul 1938—1939.

In anul 1936 compune prima sa lucrare mai mare „Suita romînească nr. 1 pentru orchestră“. Titlurile celor șase părți, din cîte se compune această lucrare, sugerează auditoriului imagini transilvane variate: 1. Dans țărănesc; 2. Bocet; 3. Vara la cîmp; 4. Ca la ospețe; 5. Colind și 6. Adunarea la joc, sînt icoane din satele vizitate de compozitor. Suita aceasta s-a executat în primă audiție, dirijată de autor, la 20 septembrie 1936, la concertul festiv al „Astrei“, cînd s-a serbat la Blaj jubileul de 75 de ani al acestei societăți culturale. A fost un concert de mare răsunet.

In 1938, Iuliu Mureșianu compune a doua suită pentru orchestră, intitulată „Romantica“, lucrare premiată la concursul ținut atunci în Blaj, sub președinția lui George Enescu, iar „Concertul romînesc pentru pian și orchestră“ îl termină încă în anul 1940, înainte de a părăsi Clujul, lucrare care obține și ea premiul „George Enescu“ în același an.

In 1941 apar „Dansurile romînești“ pentru orchestră, apoi cîteva piese corale: „Seara“, „Doina“ etc., și un „Marș“ pe textul lui P. Cerna pentru cor mixt și orchestră, care a fost onorat la concursul Societății de Radiodifuziune din acel an, cu premiul I.

Două doine „Vai inimă“ și „Cînd treci bade pe la noi“, pentru voce solo cu acompaniament de orchestră, compus tot în acel an în Turda, ne redau climatul sentimental al autorului din acea vreme. In 1944 termină alte două „Liturghii“ (a II-a și a III-a pentru cor mixt). Amîndouă sînt lucrări excepționale, care vor ocupa totdeauna un loc de frunte în literatura muzicii bisericești.

Creația muzicală din perioada cît compozitorul a stat la Cluj este caracterizată mai ales prin lucrări programatice, prin continuarea șirului de compoziții de mai mari proporții și prin terminarea unor concerte pentru suflători. „Hora păcii“, „Cîntecul bărdașului“, „Imn de 1 Mai“ sau „Cîntec zboară“, evocă momente din munca și lupta poporului nostru. Pe drumul aceleiași inspirații se înscrie și „Suita a IV-a simfonică“, care ne prezintă șase tablouri din viața copiilor pionieri. Un „Concertino pentru corn și orchestră“, „Concertul pentru fagot și orchestră“, „Concertul pentru trompetă și orchestră“, au fost ultimele gînduri și realizări muzicale ale lui Mureșianu. Dintre acestea, „Concertul pentru fagot“ nu l-a mai putut asculta.

Iuliu Mureșianu a lăsat o moștenire de aproape o sută de compoziții din toate domeniile, dintre care peste optzeci sînt terminate și deseori revizuite de autor.

Avea încă multe proiecte și dorea să-și termine lucrările mari începute: „Haiducul“, o operă pe textul scriitorului I. Dan, inspirat din romanul Bucurei Dumbravă, cu același nume și „Ardealul“, un poem care avea să cînte patriotismul său moștenit de la părinți și de la strămoși.

*

Ca om, el a căutat întotdeauna partea însorită a drumului pe care i-a fost dat să-l parcurgă în viață. S-a ferit de umbre, s-a ferit de ură. Iubea viața și toate manifestările ei. Iubea oamenii și printre prietenii lui se puteau număra țărani și muncitori, lăutari și muzicanți modești din orchestre populare. Toată lumea l-a avut drag însă și pe el. Elevii lui l-au adorat. In scurta lui viață, care la sfîrșit a fost chinuită de o groaznică boală, pe care zadarnic s-a străduit s-o vindece, a avut însă și multe zile pline de soare.

Rîndurile de față și-au propus doar evocarea personalității lui Iuliu Mureșianu, a cărei operă se cere popularizată și studiată, astfel încît să-și ocupe locul cuvenit în istoria muzicii noastre.

Vadim Șumschi

de SABIN DRĂGOI

maestru emerit al artei
laureat al Premiului de Stat

La 24 aprilie a. c. s-a stins din viață compozitorul Vadim Șumschi din Timișoara. Moartea sa pematură (V. Șumschi este născut în 1900) a lăsat regrete unanime și a cernit sufletele celor în mijlocul cărora a trăit și muncit peste trei decenii, luînd parte activă la mișcarea cultural-artistică din Banat, încă din anii de după primul război mondial.

L-am întîlnit și cunoscut pe Vadim Șumschi în 1924 cînd, fiind numit profesor la Conservatorul Comunal din Timișoara, l-am aflat profesor auxiliar de vioară, împărțindu-și activitatea pedagogică cu cea de șef de fanfară a unui regiment de cavalerie. Curînd însă s-a lipsit de această din urmă îndeletnicire provizorie, care nu se potrivea cu temperamentul său, și a trecut la corul catedral sîrbesc „Sloga“ ca dirijor, în care calitate a activat peste două decenii.

Cam prin 1925—1926, Intreprinderile electrice ale Municipiului I.E.T. remarcîndu-i calitățile, l-au angajat pentru organizarea unui cor și orchestră de suflători ale muncitorilor de la tramvaiele comunale. Aici — putem spune —

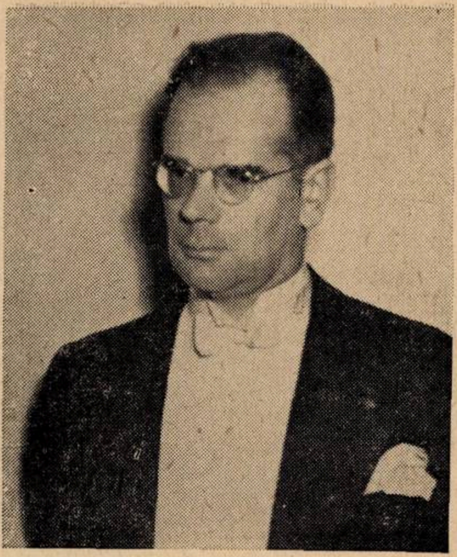
și-a găsit adevărata vocație, cîmpul de activitate unde și-a putut desfășura calitățile sale de om și muzician-pedagog. Democrat prin atitudinile sale, a știut să-și atragă dragostea și atașamentul muncitorilor care îl adorau, iar prin hărnicia și devotamentul său a cucerit prețuirea superiorilor săi.

Nu a întîrziat mult nici aprecierea și stima largă a cetățenilor, întrucît activitatea sa de la întreprinderea de unde a purces, a devenit curînd obștească, prin diferitele și desele manifestări ale ansamblului.

El a creat o adevărată școală în jurul acestei formații. Membrii corului și fanfarei, muncitori de la I.E.T. de proveniență țărani săraci și muncitori agricoli din jurul Timișoarei, au trebuit să fie alfabetizați muzical, să învețe diferite instrumente astfel încît să-și formeze și să execute repertoriul cîntînd pe note. Mai mult, a îngrijit și de creșterea unor tinere cadre pe lîngă ansamblu.

In cadrul Asociației corurilor și fanfarelor din Banat, a depus de asemenea o activitate merituoasă ca îndrumător, făcîndu-se iubit și stimat și în mediul de la țară. Cu ocazia deplasărilor sale a cules, apoi a prelucrat folclor muzical sîrbesc.

Vadim Șumschi a avut și o bogată activitate creatoare, situîndu-se de la începutul carierei sale pe poziții artistice înaintate. A scris cîntece pentru voce și pian, multe coruri și prelucrări pentru fanfară și orchestră, utilizînd teme populare romînești și sîrbești care au devenit mult cîntate și unele publicate, înțelese și îndrăgite de masele largi ale poporului.



Vadim Șumschi

In 1949 a fost numit, ca o recunoaștere a meritelor sale, conferențiar muzical la Institutul de Artă. Din 1950, după transformarea sistemului de învățămînt muzical, a rămas profesor la școala medie de muzică, unde a funcționat pînă în ultimele zile ale vieții.

Ca om și pedagog a avut o comportare blîndă, înțelegătoare, a avut răbdare și perseverență, ajutate de un tact deosebit, cu care s-a apropiat și înțeles cu oamenii, făcîndu-se iubit și apreciat de toți.

Uniunea Compozitorilor pierde într-însul un valoros membru, iar eu, un vechi prieten sincer și devotat. Fie ca aceste rînduri să însemne o mărturie a regretelor și prețuirii mele, precum și o subliniere a meritelor sale de neuitat.

Din activitatea Uniunii Compozitorilor

La 10 ianuarie a. c. a avut loc la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. un cenaclu de muzică simfonică, în care s-au audiat (pe bandă de magnetofon) Simfonia a IV-a și Simfonieta a IV-a de maestrul Mihail Andricu.

Participanții la discuții au subliniat deosebita valoare a acestor lucrări pentru dezvoltarea și afirmarea muzicii romînești. Creația sa poartă pecetea unei personalități artistice mature, bine conturate. In privința conținutului lucrărilor audiate s-a relevat caracterul lor idilic, dar nu în accepțiunea peiorativă a acestui cuvînt, ci în sensul unei contemplări vii, active a aspectelor din viață, filtrată prin sufletul unui artist calm, senin, cumpătat, în care nu lipsesc totuși accente dramatice, o tensiune de înaltă potență, străină de efecte exterioare.

Au fost făcute observații în special în privința limbajului care conferă o expresie ce se menține adesea uniformă.

*

Tot în luna ianuarie au fost audiate, pe bandă de magnetofon, un număr de 28 lieduri (pe versuri de Octavian Goga, Adrian Maniu, Gh. Bacovia, Ion Pilat, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, G. Lesnea, Zaharia Stancu, Mihai Eminescu, R. M. Rilke, Mariana Dumitrescu) de compozitorul Mihail Jora (au interpretat: Lisette Georgescu, Cornelia Gavrilescu, Emilia Petrescu, Maria Crișan și Valentin Teodorian — voce și Lisette Georgescu, Nicolae Rădulescu și Mihail Jora partea de pian).

La discuții s-a arătat că lied-urile (cîntece, cum le numește autorul) lui Mihail Jora pot fi considerate ca partea cea mai originală a creației sale, ca o contribuție îndrăzneață nu numai la îmbogățirea muzicii romînești, ci și a celei universale. Valoarea lor rezidă în primul rînd în intensitatea lor emoțională, în forța cu care reușesc să exprime conținutul de idei al textelor și în originalitatea limbajului armonic și melodic, care pornește, în majoritatea cazurilor, din însăși cadența melodică a vorbirii romînești. De asemenea, s-a subliniat că, prin creația sa valoroasă, Mihail Jora a format o școală romînească de lied-uri care poate să constituie un model și un punct de plecare pentru compozitori în dezvoltarea mai departe a acestui gen de muzică.

*

Intr-un alt cenaclu (6 martie a. c.) a fost prezentată la două piane (în execuția Marianei Săulescu și Rodicăi Șuțu) Simfonia a VI-a de Alfred Mendelsohn. S-a arătat că această lucrare — deși încă neterminată — reprezintă un moment important în evoluția compozitorului. Părțile lirice ale simfoniei au fost considerate ca cele mai reușite. In părțile de tensiune, de dramatism — a căror realizare, pe baza intonațiilor populare, pun probleme cu mult mai dificile, așa cum s-a vădit din experiența creatoare a compozitorilor noștri — Alfred Mendelsohn se exprimă într-un limbaj încă îndepărtat de cel popular.

De asemenea, s-a arătat că această simfonie este cu mult mai clară, cu mult mai directă și mai convingătoare decît celelalte lucrări ale sale.

In cursul discuțiilor, vorbitorii au relevat faptul că Alfred Mendelsohn are încă de luptat în creația sau cu o serie de influențe ale *muzicii postromantice*, care reies cel mai evident în modul în care compozitorul conferă armoniei un rol dominant în desfășurarea muzicală. Melodia este de multe ori prea complicată, prea tributară cromatismelor, ceea ce slăbește deseori forța ei expresivă, făcînd să-și piardă din plasticitate și claritate.

In încheiere, s-a arătat că Alfred Mendelsohn face în permanență eforturi încununate de izbînzi pentru însușirea unor mijloace de expresie, capabile să redea un conținut de viață contemporană într-o formă națională adîncită.

*

La 3 aprilie a. c. a fost audiat oratoriul „Scînteia eliberării“ de Ovidiu Varga și „Variațiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann“ de Theodor Grigoriu. In ceea ce privește prima lucrare, cei prezenți la cenaclu au apreciat faptul că Ovidiu Varga a atacat cu curaj o temă de actualitate, făcînd însă și anumite remarci critice, în special privitoare la realizarea formei și dramaturgiei muzicale.

Variațiunile simfonice au fost socotite ca o lucrare valoroasă în creația tînărului compozitor, care a reușit să sugereze ascultătorilor — cu mijloace contemporane folosite în genere cu măiestrie — momente din viața lui Anton Pann și epoca în care a trăit.

*

In luna ianuarie a mai avut loc o audiție inițiată de Biroul secției de cîntece de masă, în care au fost prezentate lucrări de Radu Paladi, Eugen Koffler, Alfred Mendelsohn, Vasile Popovici, Ana Severa Benția, Dumitru Bughici, Teodor Bratu, Sergiu Sarghizov și Andrei Adorjan, acestea fiind distinse cu premii și menţiuni cu prilejul concursului de cîntece în cinstea celui de-al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn.

*

Pentru a face cunoscute compozitorilor de muzică uşoară realizările şi drumul pe care se dezvoltă acest gen şi în alte ţări, a fost organizată (tot în luna ianuarie) o audiţie cu piese de compozitori din R. P. Polonă, R. P. Ungară, R. Cehoslovacă, R. D. Germană şi R. P. Romînă. Vorbitorii au făcut o serie de sugestii menite să contribuie la îmbunătăţirea calitativă a acestui gen din ţara noastră. S-a subliniat îndeosebi necesitatea creşterii exigenţelor în crearea de melodii atrăgătoare.

*

Incepînd din anul 1956, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a iniţiat un ciclu de concerte care au avut ca scop promovarea celor mai reprezentative lucrări romîneşti de muzică de cameră.

Astfel, au avut loc pînă în prezent: un concert de cvartete cu lucrări de Mihail Jora, Ion Dumitrescu şi Tudor Ciortea (executate de către cvartetul de coarde al Uniunii Compozitorilor — 2 aprilie); un concert de sonate pentru vioară şi pian cu lucrări de George Enescu, Mihail Andricu, Paul Constantinescu şi Constantin Silvestri (solişti Mircea Săulescu — vioară, Mariana Săulescu — pian, — 23 aprilie); un concert coral intitulat: „Versul eminescian în muzică“ (cu concursul corului de cameră al Uniunii Compozitorilor — 7 mai) şi un concert cu lucrări de muzică de cameră (7 iunie) de Ludovic Feldman (Trio pentru coarde) Mihail Andricu (Sextet pentru suflători) şi Constantin Silvestri (Cvartet de coarde).

*

Pentru a face cunoscută compozitorilor noştri creaţia corală din diferite epoci şi pentru a le da posibilitatea să-şi asculte propriile lor lucrări, conducerea Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a luat iniţiativa înfiinţării unui ansamblu coral de cameră condus de Nicolae Rădulescu.

La primul concert (17 ianuarie) au fost executate următoarele lucrări: „Stabat mater“ de Giovanni Pergolesi (soliste: Emilia Petrescu-Cironeanu — soprană şi Elena Cernei — alto) şi Drama per musica „Alegerea lui Hercules“ (Cantata nr. 213) de J. S. Bach (Solişti: Emilia Petrescu-Cironeanu — soprană, Elena Cernei — alto, Aurel Alexandrescu — tenor, Alexandru Voinescu — bas).

Al doilea concert (7 februarie) a fost consacrat unor lucrări corale din secolul al XVI-XVII-lea (s-au cîntat piese de Palestrina, Donati, Hassler, Praetorius, Arcadelt, Vecchi, Perez, Morley, Dowland, Orlando di Lasso, Certon şi Jannequin).

Cel de-al treilea concert (28 februarie) a cuprins coruri de Franz Schubert, Felix Mendelssohn şi Robert Schumann.

Al patrulea concert (20 martie) s-a desfăşurat sub titlul „Contrapunctul linear coral“, ansamblul interpretînd lucrări de Ockeghem, Palestrina, Lassus, Marenzio, Monteverdi, Claude le Jeune.

La 25 iunie, ansamblul coral de cameră a dat un concert în sala Dalles. In prima parte a programului au figurat madrigale şi canzone din secolul al XV-lea şi al XVI-lea de Ockeghem, Palestrina, Donati, Vecchi, Hassler, Morley, Dowland, Orlando di Lasso, Claude le Jeune, iar în partea a doua, lied-uri corale de Fr. Schubert, M. Reger, R. Schumann şi J. Brahms. Multe din aceste piese au fost prezentate în primă audiţie.

*

In luna aprilie un grup de muzicieni alcătuit din Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Alfred Alessandrescu şi Constantin Silvestri au vizitat Belgia şi Franţa în legătură cu prezentarea operei „Oedip“ de George Enescu la Bruxelles şi împlinirea unui an de la moartea marelui compozitor romîn.

La festivalul muzical „Primăvara la Praga“ (care a avut loc în luna mai), ţara noastră a fost reprezentată prin compozitorii Zeno Vancea şi Ion Vasilescu. In cadrul Congresului internaţional de muzicologie, care s-a desfăşurat în această perioadă la Praga, Zeno Vancea a susţinut un referat asupra cercetărilor muzicologiei romîneşti în legătură cu viaţa şi opera lui W. A. Mozart.

Tot în luna mai, o delegaţie de compozitori şi muzicologi, compusă din Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, George Breazul, Zeno Vancea, Paul Constantinescu şi Marţian Negrea, au luat parte la lucrările Congresului internaţional de muzicologie care a avut loc la Viena. Muzicologul George Breazul (care a fost ales preşedintele secţiei de folclor pe tot timpul Congresului) şi compozitorul Zeno Vancea au prezentat cîte un referat: „Mozart şi Romînia“ (G. Breazul) şi „Bazele sociale ale muzicii profesionale romîneşti“ (Z. Vancea).

*

Pentru stabilirea unor relaţii cît mai strînse cu diferite personalităţi artistice de peste hotare, Uniunea Compozitorilor a primit în ultima vreme vizita unui număr însemnat de muzicieni. Printre ei se aflau, între alţii, muzicologul japonez Saburo Sonobe, compozitorul uruguaiez Carlos Estrada, directorul Conservatorului naţional de muzică din Montevideo, preşedintele asociaţiei compozitorilor, compozitorul polonez Ștefan Kiselevski, cîntăreața franceză Katherine Sauvage, ș. a.

*

La 26 mai a fost inaugurat serviciul de editură al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și tipolitografia Fondului Muzical. Ele vor contribui într-o însemnată măsură la realizarea materialelor necesare difuzării muzicii romînești.

*

Fondul Muzical al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a organizat în zilele de 19—20 mai o călătorie de documentare (Curtea de Argeș-Cîmpulung-Muscel — Cabana Voinea — Cheile Dîmbovicioarei — Bran — Orașul Stalin), la care au participat numeroși compozitori. In comuna Rucăr ei au asistat la desfășurarea unui program artistic susținut de corul căminului cultural din localitate de sub conducerea lui C. Cotolan, organizat în cinstea vizitatorilor. Cu acest prilej și-a dat concursul și corul căminului cultural din comuna Domnești, interpretînd, între altele, o „Suită ciobănească" de Alfons Popescu, dirijorul corului.

*

Cu prilejul premierei care a avut loc la Cluj, în luna iunie a. c., a operei „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, membri din conducerea Uniunii precum și muzicologi au participat la acest eveniment artistic.

In cadrul vizitei făcute la Cluj, s-a audiat și opera „Neamul Șoimăreștilor" de Teodor Jarda, cîntată de către soliștii Operei, cu acompaniament de pian.

La discuțiile care au urmat, s-a subliniat suflul generos al muzicii, propunîndu-se îmbunătățirea substanțială în ceea ce privește libretul (o mai mare concizie și în același timp accentuarea elementelor de ordin dramaturgic) cît și muzica (o mai deplină închegare sub raportul unității de stil).

◆

Filiala Uniunii Compozitorilor din Timișoara a desfășurat în primul semestru din acest an o activitate considerabilă, contribuind la ridicarea nivelului cultural-muzical al regiunii.

Dacă anul trecut creația muzicală a înregistrat concertul pentru vioară și orchestră de Eugen Cuteanu și Simfonia I-a de Nicolae Brînzeu, lucrări promovate prin Uniunea Compozitorilor de către Ministerul Culturii, în ultima jumătate de an nu a apărut în acest domeniu nici o lucrare semnificativă. Simfonia a II-a de Mircea Popa, mai demult terminată, nu a fost încă supusă de către autor unei discuții de cenaclu. Vasile Ijak, autor a 4 simfonii, din care ultima s-a bucurat în anul 1937 de o mențiune a premiului „George Enescu", lucrează în prezent la a V-a simfonie. Tot el a terminat o lucrare simfonică cu titlul „Impresii din Banat", reușind să creeze un divertisment simfonic pe teme caracteristic regionale. Ion Crișan a terminat o uvertură, avînd ca program mișcarea revoluționară din Ardeal din 1848. Nicolae Brînzeu a prezentat o scurtă piesă orchestrală sub titlul „Nocturnă", iar Ladislau Roth a supus, spre discuții, schițele unei cantate pentru cor, solo și orchestră. In ultima jumătate de an nu s-a înregistrat nici o lucrare nouă de muzică de cameră. Vii discuții s-au dus cu privire la Sonatina de pian de Mircea Popa și la Fantezia pentru clarinet și pian de Vasile Ijak, lucrări apărute în ultimul trimestru al anului 1955. Conducerea Filialei trebuie să găsească pe viitor mijloacele cele mai potrivite pentru a stimula creșterea măiestriei în acest gen de creație.

Dacă nici creația de lied nu a fost suficient de bine reprezentată prin lucrări noi, în schimb domeniul coral rămîne o preocupare de căpetenie a compozitorilor bănățeni, aceștia căutînd să depășească uneori maniera compozitorilor clasici. Eugen Cuteanu a compus o lucrare corală mai dezvoltată, pe text de Gh. Pavelescu, îmbinînd momente de polifonie cu expresive trăsături omofone. Atît muzica cît și textul sînt create în spirit popular, fără citate folclorice. Lucrarea s-a bucurat, în sînul colectivului de creație, de unanime aprecieri. Semnalăm și Suita corală de Nicolae Ursu, pe texte și melodii bănățene culese și armonizate de autor. Nu aceeași apreciere au găsit, în discuțiile ce au avut loc, cele cinci doine din Banat în stil polifonic de Liviu Rusu. In genere, acest fel de a prelucra cîntecele populare, intens contrapunctic, este considerat de majoritatea compozitorilor bănățeni, ca un artificiu de creație, neadecvat muzicii populare. Ei preferă să rămînă la o formă armonică puțin mai complexă decît cea tradițională. Discuțiile cu privire la această temă s-au purtat într-un spirit de principialitate de-a lungul unor interesante cenacle ale Secției de creație.

Romanțe sentimentale, cîntece cu conținut actual, au fost supuse de Andrei Kalman, singurul reprezentant activ al muzicii ușoare, în colectivul de creatori. Muzica scrisă de amatori în această perioadă nu prezintă aspecte interesante. O excepție o formează însă compozitorul amator Adrian Beraru din Sighișoara, care a trimis un ciclu de 15 cîntece pe texte de poeți clasici, dintre care comisia de creație a ales cîteva cu scopul de a le imprima și difuza.

Un deosebit capitol al muncii Filialei este reprezentat de cursurile profesionale, urmate de tineri elevi de la şcoala specială, de muzicanţi profesionişti de la instituţiile de artă şi de compozitori şi amatori. Au avut loc două cenacle, în care au fost prezentate lucrări efectuate sub controlul profesorilor de la cursurile profesionale. S-au remarcat cu aceste ocazii Marius Suciu, cu un trio de coarde şi lied-uri, Vasile Spătărelu, cu variaţiuni pentru pian şi lied-uri, şi Alexei Macarov, care a susţinut singur o audiţie cu lucrări contrapunctice (invenţiuni pe două şi trei voci), preludii şi fugi pe două, trei şi patru voci şi sonate gen Scarlatti, pentru pian şi formaţiuni reduse de suflători. Cursurile profesionale reprezintă o serioasă chezăşie a formării cadrelor de compozitori din Timişoara, cu talente tinere bine pregătite.

*

In cadrul Secţiei de muzicologie au avut loc în acest semestru trei manifestări şi anume: o prezentare critică a metodei de vioară de Eugen Cuteanu, ţinută de profesorul Ioan Suciu, o conferinţă comemorativă Mozart, datorită lui Liviu Rusu şi o prezentare a noilor lucrări de folclor apărute la noi în ultima vreme, expusă de Nicolae Ursu. Creşterea nivelului activităţii muzicologice este frînată de lipsa de cadre, cît şi de lipsa sprijinului material necesar cercetărilor pe teren. Oraşele Banatului cuprind preţioase date ale unei vieţi muzicale de cîteva secole. Scoaterea lor la iveală ar însemna o contribuţie reală la cunoaşterea dezvoltării culturale muzicale în această regiune. In aceeaşi măsură, se impune şi continuarea cercetărilor folcloristice. Anul acesta, Secţia de muzicologie a iniţiat îmbunătăţirea criticii vieţii muzicale, redusă de multe ori la semnalări de scurte ştiri muzicale. Membrii şi colaboratorii Secţiei de muzicologie — Solda Erdely, Richard Oschanitzky, Nicolae Negrea, Vasile Vărădean, Liviu Rusu — au făcut ca acest aspect să fie îmbunătăţit în decursul ultimei stagiuni. Ziarul „Drapelul Roşu“ şi revista „Scrisul bănăţean“, precum şi celelalte ziare sînt înclinate să dea în coloanele lor tot mai mult spaţiu problemelor de ordin muzical, manifestărilor extrem de bogate ale instituţiilor de artă şi colectivelor de amatori din regiune, a căror dezvoltare, fără o critică obiectivă, este greu de conceput.

*

Un domeniu în care Filiala a realizat un pas hotărîtor înainte, este cel al instruirii şi manifestării publice a corului ei de cameră, de sub conducerea compozitorului Mircea Hoinic. Realizînd un repertoriu din creaţia actuală a compozitorilor bănăţeni, corul a efectuat o serie de imprimări, difuzate de către studioul Radio Timişoara. Asigurîndu-şi concursul mai multor artişti de la Operă şi Filarmonica de Stat, care au interpretat piese de cameră, conducerea Filialei a organizat circa 10 concerte la Căminele culturale, în fabricile şi şcolile din Timişoara, care s-au bucurat de un succes deosebit. Pe viitor, Filiala intenţionează să lărgească sfera acestor manifestări, care atrag, prin varietatea lor, publicul iubitor de muzică din toată regiunea.

Pe linia organizării interne, s-au ţinut consfătuiri în sînul biroului şi plenarelor, rezolvîndu-se diferite sarcini curente şi de plan. Cu aceste ocazii s-a remarcat în special colaborarea cu studio-ul Radio Timişoara, al cărui interes pentru răspîndirea creaţiei compozitorilor timişoreni s-a dovedit prin frecvente emisiuni radiofonice. Filiala speră pe viitor să ajungă la colaborarea rodnică şi cu Filarmonica de Stat „Banatul“, atît în ceea ce priveşte interpretarea lucrărilor simfonice şi a pieselor de muzică de cameră, cît şi în privinţa organizării în comun a unor concerte-lecţii, pe teme ce pot trezi interesul general al publicului.

*

Anul acesta au apărut de sub tipar, la ESPLA, metoda pentru vioară de Eugen Cuteanu, vol. I, Sonata pentru violină şi pian de Liviu Rusu şi coruri de Nicolae Ursu. Urmează să apară în viitor Suita a III-a pentru orchestră de Eugen Cuteanu, coruri de Liviu Rusu şi metoda de pian de Alma Cornea Ionescu.

*

Filiala a avut cinstea să primească la sediul ei vizita compozitorilor de muzică uşoară Karl Ernest Ortwein şi Martin Hartwig din Republica Democrată Germană, cu care s-au dezbătut o serie de probleme specifice genului, precum şi a compozitorului şi dirijorului polonez Stanislaw Wislocky. Programul pe care l-a prezentat corul a trezit un interes deosebit din partea oaspeţilor, acest gen de creaţie fiind considerat ca un aspect original.

*

Anul acesta Filiala noastră a înregistrat pierderea compozitorului Vadim Şumski, a cărui activitate a fost legată de promovarea muzicii corale romîneşti şi sîrbeşti. In cursul lunilor viitoare Filiala va organiza un concert comemorativ.

L. RUSU

◆

Existenţa unui cor de cameră al filialei Uniunii Compozitorilor din Timişoara, aflat sub conducerea prof. *Mircea Hoinic,* ne-a dat posibilitatea să ascultăm o mare parte a lucrărilor corale. In acest sens au trezit admirația mai multe lucrări, dintre care amintim „Cinci cîntece în care se aduce vorba despre cuc“ de *Liviu Rusu.* O manieră personală de a trata corul, o polifonie accentuată, cu asperități expresioniste, un conținut de o profundă muzicalitate, înlăturarea convenționalului, — iată cîteva trăsături ce caracterizează mica suită. Este interesant și caracterul modal, căruia autorul îi rămîne fidel, în ciuda unor culori armonice mai îndrăznețe, care nu constituie note discordante. Această scriitură lineară ar fi bine să fie preluată și de alți compozitori romîni, care rămîn încă la simplistul studiu de „aranjament“, cu totul depășit în faza actuală a creației noastre.

In contrast cu stilul polifonic al lui Liviu Rusu, am putut asculta corul „Murgule, îndeamnă murgule“ de *Eugen Cuteanu;* stilul armonic cu o expresie directă, claritatea și melodica foarte cantabilă, specifică climatului melodic bănățean, caracterizează lucrarea. Plină de sensibilitate și pregnant originală este muzica corală a lui *Mircea Hoinic.* Corul „Măi Vasile“ e o pagină de un lirism fin, denotînd un meșteșug avansat, care ne-a lăsat o impresie excelentă. Mircea Hoinic se dovedește încă o dată unul din miniaturiștii noștri de mare talent. Este păcat că o mare parte din creația sa nu e cunoscută și în Capitală. O nuanță nostalgică, prinsă cu multă inspirație, ne-a lăsat-o „Cîntecul de leagăn“ al lui *Nicolae Ursu,* care pe drept cuvînt este compozitorul cel mai popular al Banatului. In afară de acest aspect al creației corale, am întîlnit și lucrări mai slabe. Mă refer la aspectul cîntecelor de masă și al unor coruri scrise pentru ansambluri sindicale. Bineînțeles că trebuie să creăm și să difuzăm și lucrări de mare accesibilitate, dar totodată trebuie să fugim de „șablon“, care în muzica corală romînească, din păcate, încă își face apariția la unii compozitori.

Muzica instrumentală se prezintă cu linii „sinusoidale“. Se remarcă o luptă acerbă între simplism și simplicitate, care a dat naștere la discuții furtunoase în cadrul audițiilor din acest an. Astfel au fost criticate: Sonatina pentru pian și alte lucrări ale lui *Mircea Popa,* care prezintă un meșteșug destul de avansat, folosind cuceririle tehnice specifice veacului nostru. Pe lîngă unele speculații care devin scop în sine, am putut remarca o pagină de o puternică expresie, la un înalt grad de sensibilitate, în partea lentă a sonatinei. Un alt caz discutat îl constituie compozitorul *Vasile Ijac.* Sonata pentru clarinet și pian a stîrnit discuții contradictorii; nu putem trece peste nobilele preocupări de înaltă creație ale acestui compozitor, care nu se mulțumește cu formule simpliste, chiar dacă nu obține reușite în toate lucrările. In momentul de față, autorul compune Simfonia a V-a, pe care o așteptăm cu viu interes. Tot în cadrul cenaclului a fost prezentată Simfonia de *Nicolae Brînzeu,* precum și o nocturnă pentru orchestră, de același compozitor. Simfonia, bine cunoscută, a fost apreciată, remarcîndu-se atît în aceasta cît și în nocturnă, generozitatea, respirația amplă, teme nobile și simțul formei. In concluzie, subliniind încă o dată însemnătatea aspectelor pozitive mai sus arătate, trebuie să combatem o stare de spirit care există în cenacle. Un conținut nou, al veacului nostru, nu poate admite o tehnică veche a veacurilor 18 și 19; este un non sens. Unii autori încearcă să prelucreze cîntecul popular romînesc, cu o tehnică „brahmsiană“ sau „schubertiană“. Nimic mai greșit! Acestea sînt derivate dintr-un conținut al unei epoci, al unei culturi și nu pot fi „lipite“ pe o altă cultură. Muzica nouă nu e destul de difuzată în Uniune, ceea ce ține o parte din membrii filialei într-o necunoaștere a problemelor. Cu regret am putut auzi strecurîndu-se unele idei după care în faza actuală nu am fi ajuns încă la un stadiu de a da lucrări la un nivel tehnic foarte evoluat, ba chiar s-a spus că n-ar fi indicat pentru public. Se știe însă că în toate timpurile un creator trebuie să contribuie la ridicarea publicului și nu să se situeze în urma lui. In ciuda acestor lipsuri, filiala a făcut un progres mare, fapt care i-a și dat prestigiul cuvenit în viața muzicală a orașului, pe care o domină.

DORU POPOVICI

Munca ştiinţifică la conservatorul Ciprian Porumbescu

de Prof. G. BREAZUL

Tematica activităţii ştiinţifice şi artistice a Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ pe anul 1954/55, a fost orientată de decizia Consiliului Ştiinţific al instituţiei de a se sărbători *90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului*. Iniţiativa a fost luată de Catedra de Istoria Muzicii. Dăinuiau şi mai dăinuiesc încă în istoria muzicii romîneşti, cu privire la învăţămînt, numeroase lacune, atît în ceea ce priveşte culegerea datelor şi informaţiilor, cît şi prelucrarea lor ştiinţifică. Cea mai de seamă dintre toate este însăşi *data înfiinţării Conservatorului*. Chiar Dimitrie C. Ollănescu, atît de informat în „Teatrul la Romîni“, este nesigur în expunerea datelor relative la învăţămîntul muzical, în general, şi la fundarea şi prima fază de funcţionare a Conservatorului de muzică şi artă dramatică din Bucureşti. El confundă Conservatorul cu *„Şcoala de muzică instrumentală“*, înfiinţată prin jurnalul Consiliului de Miniştri ţinut sub preşedinţia domnitorului Principatelor Romîne Unite, Alexandru Ioan Cuza, din 7 iunie 1863, ministru ad-interim la Culte şi Instrucţiune Publică fiind Alexandru Odobescu. Alocaţiile bugetare prevăd următorul personal didactic: 1) *Director al şcoalei* şi *profesor de general bas şi de violină;* 2) *Profesor de pianoforte* şi 3) *Profesor de violoncel* şi *contrabas*. Ollănescu scrie că programa i-a fost întocmită din: „Teoria elementară, Solfegiu, Bel-Canto, Piano, Violoncel, Contrabaso, Viola, Violină, Armonia, Mimica şi Declamaţiunea“ — ceea ce este evident, neîntemeiat. Sînt greşite şi unele date din „Istoria muzicii la romîni“ de Mihail Posluşnicu, iar de-a dreptul inventată este afirmaţia că „Gennaro Gargiulo, I. G. Niţescu, A. Nesler, I. Cartu, C. Bisconti, I. Neudorfler şi Giuseppe Mezzardi, *predau instrumentele muzicale de vînt, alămuri şi lemn*“. Nu, în primii ani de funcţionare, Conservatorul nu a avut catedre de instrumente de suflat. Abia prin „Regulament pentru şcoala de muzică din Bucureşti şi Iaşi“, publicat în „Monitorul Oficial“ nr. 245 din 7/19 noiembrie 1870, au fost prevăzute următoarele *„clase pentru studiul instrumentelor de suflare“*: flaut, oboe, clarinet, fagot, corn, trompetă şi trombon. Incurcătură şi mai mare s-a produs în 1934, cînd presa capitalei a considerat că s-au împlinit 100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului; confuzia provenea din anunţul dat de „Curierul Romînesc“ din 8 februarie 1834: „Şcoala de muzică vocală a Societăţii filarmonice s-a deschis, cursurile sînt slobode pentru oricine“. Febra festivă a trecut repede şi s-a renunţat la „Centenarul“ sau la „Jubileul“ Conservatorului. S-au publicat cîteva anuare ale Conservatorului. Pe copertele lor, anul înfiinţării este, cînd 1863, cînd 1864; pe 1889—1890 nu e de loc; pe 1890—1891, e dat ca an al înfiinţării 1864; pe 1891—1892, anul 1863; pe 1892—1893 nu e indicat anul înfiinţării; pe 1894—1895 şi pe 1895—1896, anul înfiinţării 1863; pe 1898—1899, anul 1864, iar pe 1899—1900, din nou 1863; ş.a.m.d. Sînt şi alte date şi informaţii eronate care au rămas neverificate, şi în general, în afară de schiţa istorică (publicată în revista „Muzica“, A. I., nr. 3 din 1 martie 1916 şi în „Calendar literar şi artistic pe 1920“, pe care am retipărit-o în „Muzica romînească de azi“, Cartea Sindicatului artiştilor instrumentişti din Romînia, scoasă de Prof. P. Niţulescu, preşedintele sindicatului), datorită scriitorului Corneliu Moldovanu, fost secretar al Conservatorului, — chiar el greşeşte cînd afirmă că „Conservatorul fusese întemeiat ceva mai înainte, dar fără să se fi bucurat de sancţiunea unui Regulament“ — nu aveam pînă azi nici o încercare de cercetare mai temeinică asupra trecutului învăţămîntului nostru muzical şi asupra Conservatorului de muzică şi declamaţie din Bucureşti. De altfel, chiar „Istoria literaturii romîneşti“ (II), apărută anul trecut (1955), scrie: „In 1860 se deschid conservatoarele de muzică şi artă dramatică din Bucureşti şi Iaşi“, ceea ce, cu privire la cel din Bucureşti, urmează a fi îndreptat în sensul celor arătate aci. Faţă de aceste constatări, luînd ca motiv împlinirea a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului, în chiar vacanţa mare a anului anterior, 1953—1954, a fost trimisă profesorilor şefi de catedră următoarea circulară: „Prin Decretul nr. 1312 al Domnitorului Alexandru I. Cuza din 6/18 oct. 1864, publicat în „Monitorul“, Jurnalul Oficial al Principatelor Unite Romîne nr. 227 din 10/22 oct. 1864, a luat fiinţă „Conservatorul de Muzică şi Declamaţiune“ din Bucureşti. Se împlinesc, în curînd, 90 de ani de atunci.

Consiliul Ştiinţific al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“, în şedinţa sa din 24 iunie a. c., luînd în discuţie această problemă, a socotit că evenimentul constituie o dată importantă în istoria cultural-artistică a ţării noastre, căruia i se cuvine din partea noastră o atenţie deosebită. Consiliul a dat o serie de sugestii în această privinţă, care pot fi concretizate în cele ce urmează:

1. — Şedinţă solemnă a Consiliului Ştiinţific cînd vor fi expuse momentele principale ale fundării şi activităţii *instituţiei noastre*.

2. — Concert festiv dat de profesorii şi elevii Conservatorului. Programul va fi alcătuit din lucrările foştilor şi actualilor profesori şi studenţi.

3. — Intocmirea unui volum „90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului“, cuprinzînd istoricul Conservatorului, de la început pînă în zilele noastre.

La aceasta va contribui întregul corp profesoral, care s-a constituit într-un colectiv de cercetare istorică, fiecare catedră urmînd a culege datele relative la disciplina respectivă, colectivul de Istoria Muzicii avînd sarcina de coordonare şi sistematizare a acestei tematici generale.

4. — Distincţii pentru instituţie şi profesori.

5. — O bursă specială „Ciprian Porumbescu“ pentru cel mai bun student, lucru promis cu ocazia comemorării a 100 de ani de la naşterea lui Ciprian Porumbescu.

6. — Popularizarea Conservatorului prin presă, radio şi cinematografie.

7. Editarea lucrărilor muzicale cele mai reprezentative ale foştilor şi actualilor profesori şi studenţi ai Conservatorului.

8. Introducerea de lucrări ale foştilor profesori şi studenţi în programarea orchestrelor, ansamblelor corale etc.

Aducîndu-vă la cunoştinţă cele de mai sus, vă rugăm să convocaţi cît mai neîntîrziat, colectivul Dv. de catedră, pentru a putea trece de îndată la înfăptuirea sarcinilor ce vă revin, comunicînd Consiliului măsurile ce au fost luate, pentru ca, pînă la 1 octombrie, lucrarea să poată fi terminată“.

In fiecare şedinţă a Consiliului ştiinţific din cursul anului şcolar 1954—1955, ordinea de zi a discuţiilor menţiona, între altele, şi „sărbătorirea a 90 de ani de la înfiinţarea Conservatorului“. Potrivit specificului artistic al instituţiei noastre, preocupările de căpetenie erau îndreptate în scopul alcătuirii şi pregătirii unor programe de concert şi audiţii cît mai reprezentative, în care să se execute lucrări ale foştilor şi actualilor profesori şi studenţi. Pentru aceasta a fost necesară o privire generală asupra creaţiei muzicale a înaintaşilor de la Flechtenmacher şi George Stephănescu, pînă la cea a contemporanilor, a profesorilor şi studenţilor Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ de azi. Astfel, am ajuns să fixăm pentru manifestări publice: 1) O ședință festivă; 2) Un concert simfonic; 3) Un concert de muzică de cameră și 4) Un concert coral.

Paralel cu pregătirea artistică, fiecare catedră și-a propus să descopere datele principale în legătură cu specialitatea respectivă. Aceleași teme au fost propuse și studenților din anul al IV-lea de la cursul de Istoria Muzicii romînești. Cum alte izvoare de documentare nu există, iar cele care există sînt dubioase, a trebuit să recurgem la arhiva Conservatorului. Dar arhiva Conservatorului nostru, la rîndul ei, își are și ea istoricul ei, tristul său istoric. Acum patru ani, cine trecea pe sala de jos a clădirii Institutului de Folclor, se împiedica de niște volume groase, prăfuite, legate în mohorîtă piele și pînză neagră, altele în pînză și hîrtie roșcată. Erau dosare ale Conservatorului și volume din colecția „Monitorul Oficial" a instituției. La mutarea Conservatorului de aci, din Piața Amzei, în actualul local din str. Lipscani, bună parte din dosarele înființării și ale primei faze de funcționare rămăsese în vechiul local unde se mutase Institutul de Folclor. Ce s-a mai găsit atunci, a fost transportat și depozitat aici, în arhiva Conservatorului. Dar ce s-a mai găsit? — Luăm răspunsul dintr-un articol pe care decedatul Ilarion Cocișiu îl scrisese, articol nepublicat încă, rămas manuscris autograf, intitulat: „Contribuții la istoria muzicii la romîni. *Date din trecutul Conservatorului de muzică din București*". In el Cocișiu spune: „Cercetarea arhivei Conservatorului n-a fost o preocupare pentru nimeni și nici măcar îngrijirea ei. De altfel, acestui fapt se datorește și prezentarea de față. Văzînd că se aprinde focul cu o hîrtie din vechi dosare și că asemenea hîrtie e împrăștiată și în alte părți, *m-am aplecat cu grijulie curiozitate și am descifrat că e vorba de dosare care conțin acte din trecutul Conservatorului bucureștean.* Și într-o străfulgerare mi-au apărut o serie de probleme care se cer urmărite pe actele existente. Dar focul n-a cruțat cîțiva din anii prețioși, anii începutului. Cu toată strîngerea acestor hîrtii, pînă mai acum cîteva săptămîni, au mai apărut foi răzlețe cu decizii, cu cereri de înscriere pe diferiți ani, cu acte ce-și aveau și o coală nescrisă și folosită azi de către sîrguincioșii alfabetizanți. Cel mai vechi, găsit incomplet, este 1866/67. Lipsește deci, arhiva de la noiembrie 1864, data înființării Conservatorului. Pe file din dosare care aveau pagini albe, s-au șapirografiat, în vremea din urmă, coruri. Și totuși au mai rămas destule dosare care conțin extrem de importante date. Intr-un dosar special intitulat „Din trecutul Conservatorului", Ilarion Cocișiu adunase un număr însemnat de acte despre care, abia după ce au fost constatate lipsurile dosarelor, și ale unor părți din ele, ne-am putut da seama că ele au făcut parte integrantă din arhiva Conservatorului. Acesta este, în primul rînd, materialul manuscris care a stat la dispoziția cercetătorilor noștri, profesori și studenți.

La arhivele Statului și Biblioteca Academiei R.P.R. au fost de asemenea aflate bogate izvoare de documentare, care, dacă încă nu au fost cercetate și valorificate, cel puțin s-a luat cunoștință de ele și știm încotro să ne îndreptăm atunci cînd vom avea răgazul unor cercetări mai temeinice. Nu considerăm că am ajuns la rezultate spectaculare. Dar a coborît în conștiința fiecăruia dintre noi ceva din asprimea și vitregia vremurilor în care a luat ființă Conservatorul nostru, imaginea abaterilor și năzuințelor care au însuflețit pe întemeietori, pe primii lui profesori și elevi. Alături de izvoarele scrise, am căutat să culegem informații, amintiri și impresii de la cei aflați în viață și să trezim astfel în cercuri mai largi, interesul pentru cunoașterea istoricului înființării Conservatorului, a fazelor de dezvoltare a învățămîntului predat în el, a personalităților artistice și didactice legate de funcționarea lui și a rezultatelor obținute. Ca prime documente de informații a membrilor Consiliului științific, am considerat cele două regulamente de la 1864 și de la 1870, pe care le-am multiplicat și li le-am pus la dispoziție.

La ședința festivă care a avut loc joi seara, 5 mai 1955, Directorul Conservatorului, *Prof. Ioan D. Chirescu,* președintele consiliului științific, a rostit un substanțial cuvînt de deschidere, după care a dat cuvîntul prof. *George Breazul,* șeful Catedrei de Istoria Muzicii, secretarul Consiliului Științific. In expunerea sa, prof. Breazul a înfățișat datele principale ale dezvoltării învățămîntului muzical în Țara Romînească pînă la înființarea Conservatorului, s-a oprit mai stăruitor asupra înființării și asupra primilor ani de funcționare ai lui sub direcția lui Flechtenmacher, după care a făcut a scurtă trecere în revistă asupra dezvoltării ulterioare, stăruind asupra dezvoltării și condițiilor de funcționare, materiale didactice și artistice actuale. Textul acestei expuneri a apărut în programul de sală al Concertului simfonic festiv, iar în rezumat, în revista „Contemporanul". După conferință a urmat un program artistic executat de soliști studenți ai Conservatorului, precum și de orchestra și corul Conservatorului, la pupitru luînd loc și profesori.

In ziua de 7 mai 1955 a avut loc un *Concert simfonic festiv de muzică romînească,* dat de *Orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu",* sub conducerea maestrului *Constantin Silvestri,* profesor șef de catedră la dirigenția de orchestră. Programul concertului cuprindea lucrări de *George Stephănescu, Alfred Mendelsohn, Mihail Andricu, I. Nonna Otescu, Mihail Jora, Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu* și *C. Silvestri.* Și-a dat concursul *Valentin Gheorghiu,* care a executat concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu. In locul „Toccatei" de Silvestri, s-a cîntat partea a II-a din Simfonia I în Mi bemol major, de George Enescu. Marele nostru maestru încetase din viață în dimineața zilei de 4 mai; în afară de necrologul rostit de maestrul Mihail Jora, a fost singurul omagiu pe care, în acea împrejurare, i l-am putut aduce. Concertul de *muzică de cameră,* dat cu acest prilej festiv, a avut loc în ziua de 13 mai 1955, programul conținînd lucrări de Constantin Dimitrescu, Zeno Vancea, Nicolae Buicliu, Teodor Grigoriu, Paul Constantinescu, Doru Popovici, Petre Elinescu, Paul Jelescu și Valentin Gheorghiu. De asemenea, în ziua de 16 mai 1955, Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu" a dat un concert festiv sub dirigenția maestrului *D. D. Botez,* șeful catedrei de dirijat cor a Conservatorului, cu concursul cvartetului vocal al Filarmonicii și al basului Mircea Buciu. In program piese de D. G. Kiriac, G. Cucu, Alfonso Castaldi, Ion D. Chirescu, D. D. Botez, I. Croitoru, Eduard Wachmann, Gheorghe Dumitrescu, Ștefan Popescu, Nicolae Oancea, Matei Socor, Nicolae Ganea, Paul Constantinescu, Alexandru Flechtenmacher, Gheorghe Șoima, Sergiu Natra, Achim Stoia și Hilda Jerea. Audițiile de fine de an ale studenților au fost organizate, de asemenea, sub semnul festivităților aniversare.

Implinirea a 90 de ani de la înființarea Conservatorului din București a constituit un eveniment care n-a fost trecut cu vederea de presa romînească. Un documentat interviu cu maestrul Chirescu — a cărui stăruitoare grijă pentru reușita festivităților aniversare, rămîne neștearsă în mintea noastră, a tuturor — a publicat, împodobit cu chipul lui Ciprian Porumbescu și diferite imagini din munca didactică, sub titlul „9 Jahrzente reicher Lehrtätigkeit", revista „Rumänien heute". Ca supliment 6—7—8 „Muzica", revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Culturii a publicat o versiune amplificată a conferinței prof. G. Breazul, sub titlul *„Invățămîntul muzical în Țara Romînească.* La împlinirea a 90 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică și declamație din București". Lucrarea tratează pe scurt următoarele: După introducere și începuturile învățămîntului muzical bisericesc în Principate, — I) Muzica europeană. Invățămîntul particular, II) Școlile „Societății filarmonice", III) „Horul cîntăreților stabului oștirii", IV) „Așezămîntul corpului cîntăreților bisericii domnești de la Curtea Veche, V) Alte inițiative de învățămînt muzical: Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași; proiectul lui Wiest, VI) Muzica în teatru, VII) Școala de muzică instrumentală, VIII) Inființarea Conservatorului de Muzică și Declamație, IX) Scurtă privire asupra activității ulterioare, X) Conservatorul din București după 23 August 1944.

In cursul anului școlar trecut, viața muzicală romînească a fost puternic înviorată de contribuția artistică a membrilor corpului didactic al Conservatorului nostru. O consultare cît de sumară a evidențelor ținute de Secția de Documentare a „Uniunii Compozitorilor din R.P.R.", indică în ce măsură cronica evenimentelor artistice muzicale, înregistrează în domeniul creației fapte care merită a fi reținute atunci cînd este în discuție activitatea dinafară de orele de cursuri și seminarii cu studenții, ținute de profesorii și corpul didactic ajutător de la această instituție. In ordine alfabetică enumerînd: *Dragoș Alexandrescu* lucrează la Poemul Simfonic „Adam-Clissi"; *Mihail Andricu* a scris un Cvintet pentru suflători, lucrează la Simfonia V-a, i s-a tipărit Cvartetul nr. 1; *Mansi Barberis-Plăcințeanu* a lucrat lied-uri, Trio vocal și Balada pentru voce și pian; *Mircea Basarab*, rapsodia pentru orchestră; *Ion D. Chirescu* a scris „Patria" și i-a apărut colecția de coruri; *Tudor Ciortea* a scris 3 piese pentru piano și 3 lied-uri, lucrează la un concert pentru orchestră, i s-a tipărit Sonata pentru piano și un caiet de lied-uri; *Paul Constantinescu* a terminat și s-a pus în studiu opera „Pană Lesnea Rusalim", i s-a cîntat opera „O noapte furtunoasă", i s-a tipărit Concertul pentru pian și orchestră; *Gheorghe Dumitrescu* a terminat și s-a pus în studiu opera „Ion Vodă cel Cumplit", i s-a executat integral oratoriul „Tudor Vladimirescu", i s-a tipărit un caiet de coruri, lucrează la opera „Decebal"; *Ion Dumitrescu* lucrează la Simfonia a II-a și la Simfonieta, i s-a tipărit Simfonia I; *Florin Eftimescu* a scris o sonată pentru vioară și piano; *Vinicius Grefiens* a terminat patru miniaturi pentru piano și o suită lirică pentru cor mixt; *Mihail Jora* a scris și i s-a cîntat Balada pentru bariton, cor și orchestră, și s-a cîntat suita din baletul „Se coc strugurii", i s-a tipărit sonata pentru piano și un caiet de lied-uri; *Paul Jelescu* a compus o simfonie (a cîmpului), lied-uri, i s-au tipărit 3 lucrări, sonata pentru oboi, piesa lirică pentru cello și Rapsodia pentru fagot; *Leon Klepper* lucrează la un concert pentru piano, i s-au tipărit 4 dansuri simfonice; *Alfred Mendelsohn* a scris Concertino, pentru piano și orchestră, Cvartetul nr. 5, Sonata pentru vioară și pian, Fantezie corală pentru orgă și cor, Poemul coregrafic „Călin", lucrează la terminarea simfoniei a VI-a și la Poemul „Horia" pe versuri de Vlaicu Bîrna; *Marțian Negrea* lucrează la o Simfonie, i s-a tipărit cvartetul nr. 1 și un caiet cu lied-uri; *Alexandru Pașcanu* a scris 3 nocturne pentru piano, i s-a cîntat „Poemul Carpaților"; *Zeno Vancea* a scris Cvartetul pentru coarde nr. 3, lucrează la refacerea baletului „Priculiciul", i s-a tipărit Cvintetul nr. 2 și în fine *Ovidiu Varga* a terminat Cvartetul nr. 1 și lucrează la nr. 2, i s-a executat oratoriul „Scînteia eliberării". Asemenea rezultate au fost obținute de către membrii corpului didactic al Conservatorului și în domeniul interpretării muzicale, în concerte și audiții proprii, la Teatrul de Stat de Operă și Balet, la Filarmonica „George Enescu", precum și în alte formații vocale și instrumentale.

Deși atenția cadrelor didactice a fost îndreptată spre obiective dictate de aniversarea celor 9 decenii de la înființarea Conservatorului, activitatea științifică începută în cursul anilor precedenți a fost continuată în anul acesta. Este evidentă tragerea de inimă cu care corpul didactic — deși prin natura preocupărilor, înclinați spre impulsuri de creație și interpretare — tinde a se orienta în probleme științifice muzicologice, a cerceta cauza fenomenelor de artă și a descoperi metodele cele mai sigure pentru progresul studenților lor. Precumpănesc, firește, problemele metodice speciale legate de disciplinele pe care membrii corpului didactic au sarcina să le predea la Conservator. Din lucrările prevăzute în planul tematic pe anul școlar 1954/55 și efectuate în cursul aceluiași an, următoarele sînt consacrate didacticei și metodicei: *Munca individuală* (în învățămîntul pianului) de prof. *Florica Muzicescu, Exerciții gradate de citire în chei* de asistent *Alexandru Pașcanu, Tratat metodico-științific pentru transpoziții* de prof. *Gheorghe Adamachi, Studii de orchestră pentru cor* de prof. *Samuel Pincu, Aplicarea principiilor emisiunii sunetelor din metoda prof. D. G. Dinicu la Studiul viorii* de prof. *Adia Gherțovici, Studiul gamelor în duble coarde* de prof. *Anton Adrian Sarvaș*, — *„Indrumări metodice pentru studiul viorii"* de *Vasile Filip, Dirijorul de cor* de prof. *Zeno Vancea, Alexandru Tiberiu, Ion Vicol* și lector *Ion Marian, Moduri și game* de *V. Iusceanu*, conf., *Frazarea* de asistent *Bălan Teodor, Premetodă pentru pian* de conf. *Cernovodeanu Maria*. Și, de asemenea, de interes didactic și metodic sînt și lucrările în curs de elaborare: *Manual de cînt* de prof. *Petre Ștefănescu-Goangă, Constantin Stroescu, Beniamin Weiss, Silvia Feller, Constanța Bădescu, Dora Massini, Arta Florescu, Elena Saghin, Octav Cristescu, Mansi Barberis, Ion Bănescu* și *George Ionescu, Metodica studiului muzicii de cameră* de prof. *Alex. Teodorescu, Mircea Bîrsan, Beniamin Bernfeld, Serafim Antropov* și prep. *Filip Bulimar, Manual pentru timpani* de conf. *Dumitru Lepădatu, Elementele muzicii*, vol. I, de prof. *Ioan D. Chirescu, George Breazul, Victor Iusceanu, Victor Giuleanu, Dragoș Alexandrescu, Ion Dumitrescu, Alex. Tiberiu și Alfred Mendelsohn*, precum și *Manual de folclor* de prof. *Tiberiu Alex., Emilia Comișel, Dinu Vasile* și *Liviu Brumariu*, ca și lucrarea care a preocupat intens colectivul catedrei de pian și Consiliul științific, *Bazele aplicaturii pianistice* de *Dragoș Tănăsescu*. Chiar dintre lucrările prevăzute în plan, dar rămase încă neexecutate, cele mai multe își propuneau teme cu caracter didactic și metodic ca: *Probleme în legătură cu rolul concentrării în studiul pianului, Conștiința artistică a pedagogului și mijloacele ei de dezvoltare la studenții pianiști, Rolul digitației în interpretare, Sonoritatea în tehnică și interpretarea pianistică, Considerațiuni asupra interpretării muzicale, Metodă pentru fagot, Metodica respirației la oboe, Școală pentru trombon, Teoria și studiul vibrato-ului, Teoria și practica dublelor coarde, Metodă de violă, Studiul asupra pregătirii muzicale și scenice pentru formarea cîntărețului de operă etc.*

Sînt în planul tematic pe anul școlar expirat și lucrări de caracter științific mai general, ca *Analiza Sonatei a III-a pentru vioară și pian de George Enescu*, apărută în Revista „Muzica", de *Tudor Ciortea, Intonațiile populare* de *Zeno Vancea, Rimski-Korsakov* de *Adriana Sachelarie*. Au fost prevăzute și supuse discuției Consiliului științific lucrări în afară de prevederile planului, cum este lucrarea *Studiul Violoncelului* de *Dimitrie G. Dinicu*, apărută în Editura de Stat pentru Literatură și Artă; de asemenea, peste plan, este de menționat traducerea făcută de Dragoș Tănăsescu a lucrării *Pedala* de *Gelmann*. Au apărut și se află în folosința celor interesați de probleme didactice și metodice muzicale, următoarele lucrări discutate și recomandate de Consiliul științific al Conservatorului: *Studii Tehnice pentru vioară* (op. 1, 2, 4 și 5) de *Anton Sarvaș, Studii progresive pentru contrabas* de prof. *Iosif Prunner*. Anul acesta am făcut și experiența editării de cursuri: s-a multiplicat o parte din cursul de *Istoria Muzicii romînești* al prof. *G. Breazul*, însă în condiții tehnice cu erori atît de mari în textul literar și muzical, încît ar trebui să intervenim ca să se oprească difuzarea lui. De o deosebită importanță în activitatea științifică desfășurată la Conservator, sînt diferitele referate asupra literaturii muzicologice sovietice, ca cel al asistentei *Afrodita Tănăsescu* asupra lucrării: *„Maxim Gorki și muzica"* de *Picsanov*, al conf. *Madeleine Cocorăscu* asupra lucrării lui *Kremlev, Analiza sonatelor lui Beethoven* și altele.

Nu considerăm îndeplinit planul de muncă științifică pe anul trecut. Interes deosebit a fost arătat, cum s-a putut observa, preocupărilor determinate de festivitățile aniversării nonagenarei noastre instituții de învățămînt artistic. Dar nici nu se poate contesta sîrguința depusă de a dezvolta și adînci problemele științifice legate de specificul didactic al Conservatorului. Pentru aceasta, am căutat să antrenăm și să folosim toate forțele de care dispunem. Ne silim să îmbunătățim condițiile de muncă și să sprijinim inițiativele care se vor mai ivi.

Vom stărui a cere celor rămaşi în urmă cu elaborarea lucrărilor ca să sporească eforturile şi vom încerca să adîncim cunoaşterea ştiinţifică a fenomenelor de artă muzicală care ne preocupă. Nădăjduim ca tineretul să participe mai activ la această muncă. Un exemplu ca cel dat de conf. *Dragoş Tănăsescu*, va trebui urmat de colegii săi. Va trebui să intervenim pentru ca documentarea ştiinţifică să fie îmbunătăţită prin înzestrarea bibliotecii cu lucrări de specialitate şi traduceri. Graţie străduinţii tov. Director al instituţiei, prof. Dimitrie Gh. Dinicu, în curînd se va termina şi va fi pus la dispoziţia corpului didactic şi studenţilor, un studio bine înzestrat cu aparate de înregistrare şi reproducere mecanică, iar fonoteca instituţiei se va îmbogăţi cu material nou, care va înlesni cercetările şi progresul ştiinţific în Conservatorul nostru.

Cenaclul de creaţie „George Enescu" al studenţilor

de WALTER KLEPPER

student la compoziţie

Dorinţa de a activa în cadrul unui cenaclu de compoziţie s-a manifestat încă cu mulţi ani înainte în rîndurile studenţilor de la secţia de compoziţie a Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Astfel, imediat după reforma învăţămîntului, cînd Conservatorul de Muzică s-a despărţit de cel de Teatru, devenind un Institut de sine stătător, a luat fiinţă un prim cenaclu. Activitatea acestuia a fost însă sporadică, legată exclusiv de anumite evenimente festive, situaţie care a dăinuit vreme îndelungată. S-a vorbit mult despre necesitatea de depăşire a acestui stadiu şi aproape în fiecare început de an şcolar s-a procedat la „reînfiinţarea" cenaclului. Ne aducem aminte de o încercare de felul celor pomenite mai sus care a avut loc în 1953. Respectiva şedinţă s-a desfăşurat într-un cadru festiv, iar propunerile şi angajamentele, numeroase, prevăzînd modul de funcţionare a cenaclului, promiteau o activitate rodnică. Faptul că s-a propus chiar şi un „protocol de constituire" ne întărea această convingere. Dar, cu toate angajamentele luate, cu toate sarcinile trasate cu minuţiozitate şi repartizate pe ani de studii, realizările nu au egalat nici pe departe propunerile făcute. Astfel, în acel an nu s-au ţinut decît două şedinţe de cenaclu. Este adevărat că ele au avut însă darul să arate utilitatea prezentării creaţiilor în faţa colegilor şi a profesorilor pentru a fi dezbătute şi criticate, dîndu-se studentului în compoziţie un preţios ajutor în munca sa profesională.

Datorită acestui prim imbold, munca de cenaclu a anului următor a fost cu mult mai bună, creînd premisele pentru trecerea la o activitate organizată.

Anul 1955—56 a însemnat un pas înainte în viaţa cenaclului „George Enescu". Deşi au început cu oarecare întîrziere, şedinţele cenaclului s-au succedat în acest an cu regularitate, antrenînd studenţii tuturor anilor de compoziţie. Cenaclele s-au îmbunătăţit nu numai numeric dar şi calitativ, lucrările fiind prezentate într-o ţinută artistică îngrijită. Învăţînd din experienţa anilor anteriori, cînd alcătuirea cenaclelor se lovea poate în primul rînd de greutăţile legate de găsirea interpreţilor, s-au depus strădanii ca încă de la început să fie întocmit un plan cuprinzînd lucrările care urmau să fie prezentate. Pe baza acestui plan, respectivele lucrări au fost repartizate studenţilor de la clasele facultăţii de instrumente şi canto, asigurîndu-se astfel studierea şi prezentarea lor în condiţii dintre cele mai bune.

Pentru a aduce la cunoştinţă din timp şedinţele cenaclului precum şi pentru popularizarea acestuia s-a înfiinţat o gazetă de perete. O altă iniţiativă care trebuie menţionată este aceea de a alcătui pe cît posibil programele cenaclurilor pe genuri muzicale. S-a reuşit astfel prezentarea a patru cenacle dedicate muzicii instrumentale (mergînd de la piese mici pînă la forma sonată), a două cuprinzînd lieduri şi a unuia consacrat cîntecului de masă.

În cadrul cenaclelor de muzică instrumentală, ca şi în al celor de lieduri, au prezentat lucrări studenţi din toţi anii. Ele au reflectat în majoritatea lor preocupările din cadrul respectivelor clase de compoziţie. Astfel, au fost auzite preludii, teme cu variaţiuni, scherzo-uri, sonatine şi sonate.

Cenaclul a oferit şi studenţilor din anul I şi II (în Conservator, studiul compoziţiei începe de abia în anul III) posibilitatea de a-şi prezenta compoziţiile lucrate în lipsa îndrumării unui profesor, fapt care poate fi considerat ca un ajutor real acordat acestor studenţi. Atît lucrările lui Gh. Rîşnoveanu şi R. Oschanitzky din anul I, cît şi ale lui Gh. Costinescu din anul II au fost apreciate în mod pozitiv, autorii lor dînd dovadă de talent. Deşi scrise de începători, lucrările menţionate au arătat preocuparea pentru un stil componistic care să depăşească limbajul convenţional şi să se apropie de un mod de exprimare contemporan.

Această preocupare s-a manifestat desigur într-un mod şi mai evident la studenţii anilor mai mari. Astfel, Cr. Zalu a prezentat o interesantă „Temă cu variaţiuni" pentru pian. Criticile făcute au relevat buna cunoaştere de către autor a instrumentului precum şi a tehnicii variaţiilor (fapt vădit în special de ultima, în formă de passacaglie, care a fost apreciată ca cea mai valoroasă). S-a remarcat totodată oportunitatea unei variaţii mediane, de respiraţie mai amplă, care să aducă un contrast. De asemenea s-a criticat existenţa pe alocuri a unei virtuozităţi pianistice oarecum rupte de necesităţile conţinutului muzical.

În cadrul aceluiaşi cenaclu, C. Coştiug a prezentat de asemenea o temă cu variaţiuni pentru cvintet de coarde. Pornind de la o tematică populară, compozitorul o dezvoltă într-un limbaj armonic şi polifonic evoluat, amintind mult de muzica lui Bartók. Ca şi la Zalu, a existat părerea că cele cinci variaţii sînt insuficiente, materialul tematic pretîndu-se la o dezvoltare cu mult mai bogată.

În cadrul pieselor pentru pian a fost prezentată o Toccată aparţinînd studentului N. Coman, anul III. Punînd probleme de mare virtuozitate pianistică, lucrarea — monotematică — aduce elemente de folclor, bazate în special pe modul frigic, într-o ritmică pregnantă, caracteristică genului. Toccata de N. Coman a fost executată cu mult succes de către pianista Marieta Leonte, anul II şi la una din producţiile Conservatorului din sala Dalles.

Studentul A. Cassvan, tot din anul III, a prezentat în cadrul a două cenacle 5 scherzo-uri, alcătuind două cicluri: trei pentru pian şi două pentru vioară şi pian. În fiecare din aceste piese compozitorul şi-a pus o altă problemă de creaţie, reuşind totuşi să păstreze unitatea de stil. Muzica lui A. Cassvan prezintă o notă personală, caracterizată mai ales printr-o pregnanţă ritmică şi melodică precum şi printr-un stil armonic avansat. În piesele pentru vioară şi pian, autorul nu a exploatat însă în mod suficient resursele viorii, vădind pe alocuri a anumită stîngăcie în tratarea instrumentului.

Petra Carmen, care în anul acesta a obsolvit cu succes Conservatorul, a prezentat în cenaclu o sonată pentru vioară şi pian. Această lucrare s-a evidenţiat prin claritatea formei şi a exprimării muzicale în general, ca şi printr-o sensibilitate muzicală deosebită.Faptul că Petra Carmen foloseşte un material tematic de esență populară constituie un element pozitiv, cu atît mai mult cu cît compozitoarea nu citează folclorul ci îl trece prin filtrul personalității sale creatoare. Ar fi însă de dorit ca această exprimare în spirit popular să depășească stadiul de folosire a unor „formule", care apar pe alocuri, și să ajungă la o adîncime de concepție. Trebuie relevat în mod special ca un factor important în sonata Petrei Carmen îmbinarea reușită dintre cele două instrumente.

S. Schapira, de asemenea absolvent de merit al Conservatorului, a participat la ultimul cenaclu de muzică instrumentală din acest an cu o sonatină pentru pian. Lucrare mai veche, această sonatină exprimă într-o formă concisă și clară interesante idei muzicale. Ca și sonata de Petra Carmen, ea se inspiră din muzica populară, caracterizîndu-se în primul rînd prin plasticitatea cu care sînt redate diferitele motive. Ținînd seama de stadiul actual, mai avansat, în care se găsește autorul, nu vom lua aici în discuție stilul acestei lucrări, depășit în creațiile sale ulterioare.

Cenaclurile de lieduri s-au bucurat de cea mai mare popularitate în rîndurile studenților. Aceasta se explică atît prin accesibilitatea genului cît și prin alcătuirea mai judicioasă a programelor, urmărind participarea la aceeași ședință a tuturor anilor de studii. Dacă la ședințele consacrate muzicii instrumetale au venit în special studenți de la facultatea teoretică, cenaclele de lieduri au numărat în rîndurile ascultătorilor și în același timp ale participanților activi la discuții, mulți studenți ai facultății practice, în special de la secția de canto.

La prima ședință consacrată liedului am ascultat la început două piese de R. Oschanitzky, anul I, care ne-au confirmat buna impresie produsă de tema sa cu variațiuni prezentată în cadrul cenaclului de muzică instrumentală. De factură romantică, aceste lieduri se remarcă în primul rînd prin muzicalitatea, ca și prin tehnica la care a ajuns acest element de-abia intrat pe porțile Conservatorului.

Lucrările prezentate de Gh. Costinescu, constituie primele sale încercări în acest gen și sînt scrise destul de demult. Ele au arătat, desigur destule lipsuri, dar, o dată cu acestea, și posibilitățile sale reale de dezvoltare.

In privința liedului prezentat de I. Steinberg s-a ridicat obiecția, justificată, că ar aparține mai mult genului romanță fapt confirmat — la discuții — de însuși cuvîntul autorului. Judecînd din acest punct de vedere, poate că versurile lui Eminescu (Dorință) nu și-au găsit cea mai potrivită exprimare muzicală. Menționăm totuși, ca o calitate, muzicalitatea cît și sinceritatea sentimentelor exprimate de autor.

Au plăcut mult liedurile — pe versuri de Blaga — prezentate de Al. Hrisanide, anul III. Stilul armonic, scriitura pianistică, dar în special țesătura vocală au redat în mod convingător atmosfera visătoare, contemplativă, a celor două poeme („Visătorul" și „Stalactita"). Preocuparea de a reda cu originalitate, prin variatele resurse pe care compozitorul le stăpînește pe deplin, atmosfera, nu trebuie să se facă însă în detrimentul unei gîndiri mai profunde.

Liedurile — pe versuri de Rilke — ale lui Șt. Winckler, care a absolvit în acest an în condiții excepționale Conservatorul, au arătat atît maturitatea de concepție cît și meșteșugul său temeinic. Textul poetic și-a găsit expresia cea mai fericită în muzica lui Winckler — sobră, în sensul renunțării la orice efect exterior, și de o mare puritate melodică.

Cel de-al doilea cenaclu de lieduri a fost urmărit cu același interes, de o asistență numeroasă, dacă avem în vedere publicul obișnuit al cenaclelor. Liedul prezentat de C. Coștiug, anul II, pe versuri de Coșbuc, a avut mai mult caracter de baladă, în sensul acesta aducînd un dramatism adecvat genului și care amintește poate ca factură de muzica lui Gheorghe Dumitrescu.

L. Dandara, anul IV, și-a ales pentru lied versurile colegului său de la pedagogie P. Popescu. Cei care au luat cuvîntul au remarcat o anumită discordanță între muzică și text, un aparat sonor mult prea încărcat, plin de accente dramatice, față de un conținut poetic, liric, mai mult contemplativ. In judecarea acestui lied trebuie desigur apreciate intențiile (care vădesc o înclinație pentru muzica de operă), chiar dacă ele sînt mai puțin realizate, dat fiind însăși dimensiunea piesei.

Pe versuri de Șt. O. Iosif și Al. Macedonski a scris două lieduri H. Schnapp, anul III. Plăcute, dînd dovada unor reale calități armonice și vocale, ele se situează însă mai mult pe linia muzicii franceze (Fauré, Duparc).

I. Marinescu-Schapira, anul IV, a participat la acest cenaclu cu două lieduri pe versuri de Arghezi și Șt. O. Iosif, care, de asemenea, s-au bucurat de mult succes. S-a remarcat plasticitatea, vioiciunea și spontaneitatea caracteristice compozitoarei. Scrise pentru soprană lirică, liedurile au reușit să pună în valoare din plin resursele vocii.

Anul VI a fost reprezentat în cadrul acestei ședințe de cenaclu prin liedurile — pe versuri de Bacovia — ale Feliciei Donceanu. Toți participanții la discuții au relevat calitățile deosebite ale acestor piese. Originalitatea compozitoarei a reieșit în special din liedul intitulat „Fanfara", care redă în mod sugestiv atmosfera nostalgică, cenușie, a vieții provinciale de altă dată.

Punerea în valoare a conținutului liedurilor audiate în cenacle se datorește în mare măsură interpreților-ucenici, colegi ai compozitorilor-ucenici, care i-au sprijinit cu toată căldura, punînd tot sufletul în această muncă. Cenaclele instrumentale se bucură și ele de concursul unor interpreți, studenți ai secției instrumentale a Conservatorului. Ținem să evidențiem în mod special pe Leonte Marieta (pian), Iacobovitz Ivan, (vioară), Szekeley Ecaterina (soprană), Tanți Cîmpeanu (soprană), Brebenel Dumitru (bas), Hacik Olaru Victoria (soprană) și Valy Niculescu (soprană).

Cenaclul dedicat cîntecului de masă a cuprins un documentat referat prezentat de studentul G. Habenicht de la pedagogie, anul IV, care a cuprins exemplificări și a fost urmat de discuții. Ridicînd cu curaj anumite probleme legate de această temă și arătînd prin aceasta o lăudabilă pasiune pentru muzicologie, referentul s-a lăsat însă antrenat dincolo de obiectivele propuse, făcînd unele afirmații exagerate. E vorba de un elan inerent oricărui început și departe de a-i toci ascuțișul, participanții la discuții l-au sfătuit să-l folosească în mod judicios.

Trecerea în revistă a activității din acest an a cenaclului „George Enescu" ne permite s-o privim în ansamblul ei și să tragem unele concluzii utile — credem — pentru activitatea de viitor.

Mai întîi, trebuie să accentuăm faptul că participarea studenților a fost, față de anii dinainte, cu mult mai numeroasă. Cenaclele au reușit să intereseze nu numai pe studenții compozitori, dar și mulți alți colegi de diferite specialități, dintre care desigur trebuie amintiți în primul rînd muzicologii. Astfel stînd lucrurile, e lesne de înțeles că și participarea la discuții a fost mai mare, discuțiile fiind mai variate. Au luat cuvîntul în cadrul acestor ședințe studenții din toți anii, ceea ce constituie fără îndoială un fapt pozitiv. Nivelul inegal în ceea ce privește pregătirea profesională și deci competința celor care au luat cuvîntul, a dus de multe ori la discutarea unor probleme secundare, neesențiale, la hipertrofierea artificială a unor false probleme în dauna celor care trebuiau mai curînd discutate și chiar la aprecieri de-a dreptul greșite. S-a ajuns astfel să se pună sub semnul întrebării însăși utilitatea discuțiilor și s-a propus organizarea exclusivă de audiții, lipsite de comentarea lucrărilor prezentate. Această problemă părea cu atît mai justificată cu cît întreg materialul prezentat în cenaclu (cu excepția unor rare cazuri de începători) este lucrat în cadrul claselor de compoziție, sub îndrumarea profesorilor respectivi, și a-l discuta sub anumite aspecte, ținînd în special de meșteșug, ar constitui poate o imixtiune în domenii străine de competința vorbitorilor.

Credem totuși că discuțiile pot fi purtate în cadrul cenaclului și că ele își au utilitatea lor. Pentru aceasta este necesar în primul rînd să fie bine conduse astfel încît cea mai mare atenție să fie acordată problemelor de conținut muzical, de exprimare artistică, de stil, în special preocupării legate de prezența în contemporaneitate a autorilor respectivi. Această cerință desigur că va pune în dificultate pe amatorii și profesioniștii „baterii apei în piuă“ deoarece nu se împacă de loc cu talentul de a vorbi fără să ai ceva de spus, ci dimpotrivă, cere o pregătire profesională și un nivel cultural ridicat. Cu mult mai interesantă este impresia sinceră, tradusă în cuvinte obișnuite, și lipsită de tendința de a căuta nod în papură, pe care o anumită piesă o produce asupra unui student chiar din primii ani de facultate, decît anumite încercări de a înveșmînta lipsa de idei în cuvinte pompoase.

Aplicîndu-se în activitatea de viitor a cenaclului cerințele de mai sus, sîntem siguri că el va realiza un salt calitativ important, că va da în special studenților-muzicologi prilejul de a-și însuși o adevărată disciplină a discuțiilor și mai ales prețioasa calitate de a face critică muzicală (această posibilitate li s-a oferit și în acest an sub forma referatelor la fiecare lucrare prezentată) pe baza faptelor, sădind în ei încă de pe acum simțul răspunderii profesionale.

Un ajutor de neprețuit pentru cenaclele noastre l-a constituit participarea profesorilor de compoziție, singurii chemați să tragă concluziile discuțiilor purtate. Această participare nu a fost însă destul de cuprinzătoare.

Ar fi bine ca Uniunea Compozitorilor — care arată un mare interes în sprijinirea materială a studenților de la compoziție, acordîndu-le un număr mare de burse și locuri de masă la cantina Fondului muzical — să fie mai aproape de noi și în munca de creație. Aceasta se poate face foarte bine prin curînd înființata secție de tineret a Uniunii, prin asigurarea unei colaborări reale între cenaclul de tineret al Uniunii și cenaclul studențesc.

Conducerea Conservatorului a acordat un sprijin efectiv cenaclelor, punîndu-ne la dispoziție săli și — în ultimul timp — posibilitatea de a înregistra pe benzi de magnetofon lucrările studenților. Decanatul Facultății de teorie și compoziție a îndrumat în permanență activitatea cenaclului, ceea ce a ridicat însuși prestigiul activității acestuia. Decanatul Facultății de instrumente și canto a acordat de asemenea un prețios sprijin, îndrumînd studenții acestei facultăți să-și îmbogățească repertoriul cu cele mai reușite lucrări ale colegilor compozitori.

În încheiere, constatăm cu satisfacție că s-a realizat o îmbunătățire serioasă în organizarea cenaclului. Succesele dobîndite au arătat însă membrilor lui cîte se mai pot face. Pentru aceasta nu sînt necesare multe ședințe, nici multă vorbărie. Este nevoie numai de un singur lucru, și anume, de o adevărată pasiune pentru preocuparea noastră de căpetenie — muzica.

* * *

Interpreți oaspeți ai țării noastre

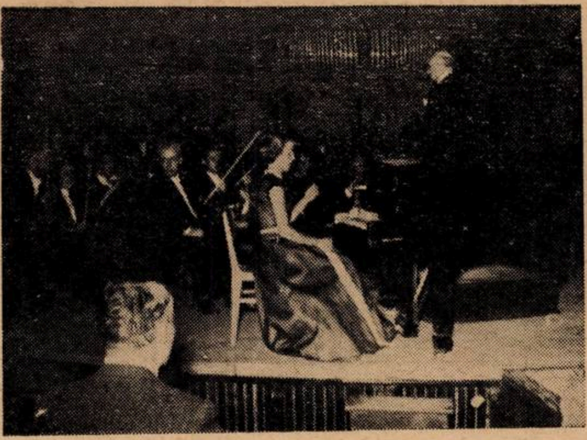
Pianista Nicole Henriot

Acum un an, tot în preajma sfîrșitului stagiunii Filarmonicii „George Enescu“, consemnam în paginile revistei „Muzica“ impresia puternică lăsată de interpretarea, în cel mai autentic stil ravelian, dată Concertului în sol al marelui compozitor francez de către Nicole Henriot; talentata reprezentantă a școlii Margueritei Long, care și-a cîștigat cu acel prilej în rîndurile muzicienilor romîni unanime simpatii, a revenit și anul acesta în mijlocul nostru, dîndu-ne prilejul să-i cunoaștem îndeaproape resursele interpretative, desfășurate într-un repertoriu mai larg și mai variat.

Intristați de faptul că virtuoza franceză nu a ales și de astă dată, pentru participarea ei solistică în concertul Filarmonicii, o lucrare a unui compozitor francez (fie un concert de Saint-Saens, fie — ceea ce am dori și mai mult — o creație contemporană) a trebuit să recunoaștem că interpretarea originală dată oarecum uzatului Concert în mi bemol major de Liszt a luminat — pentru mulți auditori — aspecte noi ale acestei „piese de rezistență“ a literaturii romantice.

Incepînd de la intrarea pianului, atacată într-un stil patetic, cu o voită reținere a tempo-ului, urmată de recitalurile depănate liber, cu belșug de rubatouri și mari contraste dinamice între fraze, am renunțat la a mai urmări desfășurarea Concertului de Liszt în raport cu imaginea creată de interpretările unor virtuozi moderni — ca Gieseking ori Ghilels de pildă — și am intrat într-o altă lume sonoră și poetică. Dar — în vreme ce se depărta chipul unui Liszt contemporaneizat, cu „colții“ romantismului oarecum retezați de un gust mai sobru, de tendința accentuată către forme logic construite care caracterizează astăzi gustul muzical — se contura cu plasticitate portretul unui alt Liszt. E vorba de virtuozul saloanelor pariziene, cel ce înflăcăra auditoriul prin fantezia neîngrădită a improvizațiilor sale, supunînd șiragurile nesfîrșite de acorduri, arpegii, game, unei sensibilități poetice veșnic aprinse. Expunerea oarecum declamatorie a discursului muzical romantic, care ne-a reînviat amintirea unei audiții a Concertului în mi bemol într-o înregistrare a lui Emil Sauer și Felix Weingartner — ambii discipoli direcți ai lui Liszt — își are, probabil, puternice tradiții în pianistica franceză. Această concepție îmbrățișată de o artistă de talent, cum e Nicole Henriot, ne-a făcut să încercăm impresii artistice interesante, demne de luat în considerare într-o discuție estetică despre tradiție și evoluție în stilul interpretativ.

De altfel, chiar pentru cei ce nu se identifică cu acest fel de a-l înțelege pe Liszt, interpretarea Nicolei Henriot a avut multe momente de incontestabilă frumusețe. Ne referim, de pildă, la dialogurile cu clarinetul din partea întîia, sau cu coardele în partea a doua (de la „l'istesso tempo“), unde, sprijinită de tremoloul dramatic al orchestrei, solista a reușit să ducă fraza la o culminație expresivă impresionantă. Ideea inițială a părții a doua a evidențiat resursele



Nicole Henriot concertînd cu Filarmonica „George Enescu“

coloristice superioare ale pianistei, cînd pe legato-ul, ca o pînză fină, al acompaniamentului s-a înălțat, expresivă, fermecătoarea melodie lisztiană, timbrată cu multă subtilitate. Este adevărat însă că față de tempoul oarecum lent imprimat primei mișcări și de meditația lirică a celei de-a doua, s-ar fi cerut, credem, mai mult nerv și scînteiere în ultimele două părți. Colaborarea artistică cu orchestra condusă de maestrul George Georgescu s-a făcut în condiții optime, solista fiind urmărită și sprijinită cu o perfectă suplețe în toate intențiile ei.

Recitalul dat tot la Ateneul R.P.R. miercuri 30 mai, după o călătorie la Cluj, a reprezentat un efort artistic cheltuit cu generozitate, pentru care ascultătorii din sală și cei ce au urmărit transmisiunea radiofonică i-au fost recunoscători pianistei franceze. Și de astă dată, interpretările s-au caracterizat printr-o accentuată vioiciune și o mobilitate spirituală permanentă, care a captivat publicul, chiar dacă nu l-au convins întotdeauna de autenticitatea tălmăcirii. A fost primită cu o oarecare rezervă îndeosebi execuția lucrărilor de Vivaldi și Mozart, al căror conținut muzical a apărut oarecum minimalizat. Astfel, în Concertul în fa de Vivaldi — Bach, pianista a mers către redarea transparenței țesăturii contrapunctice în partea întîia, a evidențiat caracterul dansant al ritmicei finalului și a avut momente frumoase, în spiritul coralelor de Bach, în Largo. Totul a rămas însă la suprafață din punct de vedere al concretizării sonore și nu se poate spune că seriozitatea, echilibrul și soliditatea armonioasă a preclasicismului au fost prezente. Execuția Sonatei în do major (K.V. 545) de Mozart a fost agrementată cu multe libertăți de frazare — ritenuto-uri, suspensii, respirații — și cu o permanentă surdină, scoasă abia în „coda“ Rondoului final.

Intotdeauna, amintirea unui recital rămîne legată de realizările cele mai valoroase; din acest punct de vedere trebuie evidențiată în primul rînd interpretarea studiului în fa minor (fără număr de opus) de Chopin, în care rezolvarea optimă a problemei tehnice specifice — „mixajul“ sonorităților celor două mîini și îmbinarea acompaniamentului de optimi cu melodia de triole într-un unic fluid sonor — a servit unei sensibilități romantice discrete, de autentică poezie. In Fantezia în fa minor, chiar dacă nu a mers către contopirea diferitelor episoade într-o unică linie mare de ansamblu, Nicole Henriot ne-a făcut să-i admirăm talentul și măiestria în multe detalii, începînd chiar cu fraza inițială, unde a reliefat atît de expresiv contrastul între tensiunea surdă a desenului din bas și elocvența rugătoare a sopranului. In pasajele de arpegii pasionate, care angajează toate resursele pianului, a fost atinsă o sonoritate orchestrală amintind orga, pentru ca, prin contrast, partea lentă (în si major) să meargă către o interiorizare reținută. Astfel a fost pregătită frumos revenirea la „tempo primo“ în fa minor, a cărui izbucnire a fost marcată cu multă autoritate. Impresia generală degajată din execuția fanteziei a fost totuși întrucîtva diminuată de subiectivitatea unor accente, care au dăunat redării formei mari a piesei.

S-a putut stabili o înrudire între felul cum Nicole Henriot a redat pe Chopin și pe Ravel. E interesant de remarcat faptul că, deși coloristă subtilă, pianista franceză nu e tentată să redea lucrările părinților școlii moderne franceze ca un joc de arabescuri sonore ci trăiește interpretarea lor cu o participare care are trăsături comune cu aceea întrebuințată în tălmăcirea romanticilor. Din acest punct de vedere, chiar o lucrare cu mărturisite tendințe clasice, cum e Sonatina de Ravel, s-a depărtat de linia pură și întinsă pe care i-o imprimă, de pildă, Cortot. Printr-o dinamică și o agogică foarte bogate, pianista a accentuat trăsăturile lirice ale primei părți (a cărei temă secundă a apărut învăluită în multă poezie) și a cultivat în Menuet amănunte neașteptate, ce au putut apare uneori încărcate de oarecare prețiozitate. In final, care ni s-a părut cel mai realizat, pasta sonoră a avut multă plasticitate; episodul liric în cinci pătrimi ne-a purtat într-o legănare de vis, care, contrapusă iureșului general al mișcării, a creat un frumos contrast artistic.

Dacă în „Alborada del gracioso“ unde ni se pare adecvată o interpretare mai strînsă, de o obsedantă consecvență ritmică — nu am putut gusta din plin libertățile fantaziei capricioase ale pianistei franceze, în schimb am admirat-o pe de-a-ntregul în „Oiseaux tristes“ (Păsările triste) pentru gingășia sensibilității ei tradusă în nuanțe sonore de o extremă finețe. Autenticitatea stilului ne-a amintit aci faptul că Nicole Henriot s-a putut bucura de îndrumarea directă a marelui Ravel.

Din toate piesele de Debussy, interpretate, incluzînd dramaticul preludiu din suita „Pour le piano“ și bine cunoscutul „Clair de lune“, cel mai mult ne-a impresionat acel mic fragment din „Colțul copiilor“, dăruit ca bis la Concertul Filarmonicii: „Micul păstor“. Acesta a avut toată prospețimea cîntecului ce se înalță nestingherit în boarea dimineții, dozarea sonorităților servind și de astă dată întruchipării unei imagini de o reală forță expresivă.

Numeroase bisuri, oferite cu generozitate, incluzînd piese de Liszt, Mendelssohn-Bartholdy și Chopin au completat amplul recital terminat cu acea „Cutie cu muzicuțe“ de Deodat de Severac, care, o dată cu ultimele sunete picurate din ce în ce mai rar, a arătat și publicului că pianista și-a cheltuit toate forțele artistice pentru acea seară.

Prezentînd în cursul apariției ei pe estrada Ateneului R.P.R. aspecte multiple, deși cîteodată contradictorii, ale artei sale interpretative, Nicole Henriot s-a bucurat și de astă dată de o caldă primire din partea publicului nostru, care dorește să revadă cît de curînd pe talentata mesageră a muzicii franceze.

ALFRED HOFFMAN

Cîntăreaţa Elisabeth Rose

Soprana germană Elisabeth Rose şi mezzo-soprana Zenaida Palli într-o scenă din „Aida“

În cadrul schimbului cultural cu R. D. Germană, publicul Capitalei a primit cu deosebită simpatie spectacolul „Aida“ de Verdi la Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R., în care soprana Elisabeth Rose de la Opera din Lipsca a realizat, în rolul titular, o frumoasă creaţie.

Avînd o vădită înclinare pentru roluri care cer bogate resurse lirice şi dramatice, soprana Elisabeth Rose a interpretat în R. D. Germană rolul Marthei din „Tiefland“ de d'Albert, „Aida“ de Verdi, „Fidelio“ de Beethoven, „Rosalinda“ de Haendel etc.

Cîntăreaţa posedă o voce plăcută şi suplă, destul de puternică în registrul înalt şi mediu, călită la focul unei foarte bune şcoli, pe care o utilizează cu o remarcabilă măiestrie. Ea înlătură tot ce este convenţional şi de efect uşor, pentru a se integra rolului cerut de textul muzical şi literar al creaţiei ce interpretează.

In „Aida“, personalitatea cîntăreţei ni s-a înfăţişat în plenitudinea posibilităţilor sale, cu deosebire în aria din actul I, în aria Nilului şi în duetul din finalul operei. Artista a emoţionat publicul, nu numai prin muzicalitatea şi forţa expresiei sale, ci şi printr-un joc de scenă în care s-a vădit un puternic talent dramatic. Faptul că Elisabeth Rose are un registru grav mai puţin viguros (rolul Aidei fiind mai potrivit unei soprane dramatice cu posibilităţi lirice în acut şi aproape de mezzo-soprano în grav), nu a scăzut din valoarea creaţiei personale a cîntăreţei.

Publicul a răsplătit pe interpretă cu îndelungate ovaţii.

La înaltul nivel al spectacolului a contribuit un mănunchi de valoroşi artişti ai primei noastre scene lirice.

Zenaida Palli, mînuind cu dibăcie vocea sa excepţională de contra-alto, cu posibilităţi de mezzo, a conturat temeinic pe Amneris. Ea a apărut plină de pasiunea dragostei faţă de Radames, vicleană şi perfidă în duetul cu Aida, zbuciumată pînă la limita tragicului, în tabloul judecăţii iubitului său.

S-ar fi cuvenit — credem — o oarecare gradaţie, în nuanţe şi colorit, a ariei din actul al doilea („Vino dragul meu“), care se cîntă de trei ori.

Ne-am bucurat aflînd că Zenaida Palli — care se află pe drumul celei mai fericite ascensiuni artistice — studiază încă, pentru a-şi unifica şi mai bine cele trei registre (atît de distincte la vocile grave de femei), pentru a-şi îmbunătăţi continuu respiraţia şi a evita eventualul balans al vocii, ca şi pentru perfecţionarea frazei şi a dicţiunii.

Tenorul dramatic Garbis Zobian, cu vocea sa foarte puternică şi clară a trăit din plin rolul lui Radames. El este în progres în ceea ce priveşte nuanţarea, justa intonaţie şi corecta pronunţie. Trebuie însă să fie atent la întrebuinţarea unei expiraţii forţate care duce la îmbătrînirea prematură a vocii. De asemenea, ar trebui să nu se simtă schimbarea tehnicii impostaţiei în mezzavoce şi piano.

Baritonul Alex. Enăceanu a realizat un impresionant Amonasro şi s-a relevat, în special, în duetul cu Aida din actul al III-lea.

Başii Viorel Ban (regele) şi Mircea Buciu (Ramfis), două voci generoase şi pătrunzătoare, bine distribuiţi în rolurile respective, au reuşit să dea personajelor ce interpretează, caracterul lor grav, solemn.

Corul, înfăţişînd poporul (egipteni, etiopieni etc), a participat activ la acţiunea dramatică. Se menţin însă unele decalaje, ca şi deficienţe de intonaţie cînd o parte din cor este despărţită de cealaltă, în stînga şi dreapta scenei, sau cînd o parte a corului cîntă pe scenă şi cealaltă parte în culise.

Dirijorul Jean Bobescu a condus cu multă autoritate şi competinţă, urmărind îndeaproape interpretările soliştilor. El a realizat un tot bine închegat în marile scene de ansamblu. Orchestra, în vădit progres, a luat parte efectiv la acţiunea de pe scenă. (Oboiul însă a cîntat cam tare în solo-ul din aria Nilului iar fagotul nu-i întotdeauna sincronizat în acompaniamentul Aidei, la aria din actul al doilea).

Decorurile, realizate de E. Cemodurov, sînt de o plasticitate şi măreţie care fac cinste autorului şi teatrului. Au însă dezavantajul că schimbarea lor prelungeşte prea mult pauzele dintre acte.

Regia directorului de scenă Jean Rînzescu a reuşit să imprime nu numai fiecărui interpret mişcarea, gestul şi mimica necesară, ci să ne înfăţişeze şi mulţimea grupurilor de războinici, prizonieri, egipteni, preoţi, preotese etc. cu jocul scenic şi expresia corespunzătoare conţinutului operei.

AL. COLFESCU

Dirijorul Muir Mathieson

Către sfîrşitul stagiunii trecute ne-a vizitat ţara dirijorul englez Muir Mathieson. Numele acestuia era bine cunoscut tuturor celor care, în genericul unui film, nu urmăresc numai numele principalilor actori. Intr-adevăr, Mathieson a dirijat muzica la peste 600 de filme britanice, dintre care multe s-au bucurat de un succes mare de public şi la noi.

„Pe viu" de data asta, şi nu înregistrată pe peliculă, şi-a prezentat Mathieson la Bucureşti arta dirijorală, în cadrul a două concerte — unul cu orchestra Radiodifuziunii, altul cu cea a Cinematografiei. In program, alături de Haydn, Beethoven, Franck, figurau şi numele unor muzicieni englezi ca Henry Purcell, Edward Elgar, Vaughan Williams, Malcolm Arnold, Henry Wood.

Mathieson şi-a început şi încheiat cele două concerte cu piesa „Trumpet voluntary" de Purcell — Wood. A fost un fel de „carte de vizită" a muzicii engleze.

La repetiţii, Mathieson a apărut în feluri diferite în lucrul cu cele două orchestre. La orchestra Radio, repetiţiile au fost şedinţe de luare de contact muzical, cu unele indicaţii generale şi sumare indicaţii de amănunt. După tensiunea proprie repetiţiilor cu Somogyi, orchestranţii au putut socoti aceste şedinţe o agreabilă relaxare. Dar, pe semne că Mathieson şi-a dat seama că rezultatele obţinute la concertul Radio ar fi putut fi mai bune cu o altă tehnică de repetiţii, întrucît cu orchestra Cinematografiei el a lucrat temeinic, a tins spre finisarea detaliilor, ceea ce a ridicat nivelul execuţiei.

In ambele cazuri orchestranţii au cîntat necrispaţi, liberi. Această libertate, la orchestanţii de la Radio nu era bazată pe o pregătire mai temeinică şi o cunoaştere complexă a partiturii şi a modului de a o tălmăci, ceea ce nu a permis prezentarea lucrărilor (îndeosebi a simfoniei „Eroica") în toată bogăţia lor, sublinierea „liniei mari" a lor şi sprijinirea acesteia pe expresivitatea amănuntelor.

In cazul orchestrei cinematografiei, această libertate a fost folosită de instrumentişti pentru a tinde cu însufleţire către un ideal interpretativ unic, fapt care a asigurat un nivel mai înalt concertului.

Ceea ce i-a reuşit cel mai bine lui Muir Mathieson la concertele sale, a fost prezentarea muzicii compatrioţilor săi. Piesele „Trumpet voluntary" sau „Greensleeves" (de Vaughan Williams) sînt foarte iubite de auditoriul britanic. Măreţia solemnă a lucrării orchestrate atît de strălucitor de sir Henry Wood şi lirismul cald al piesei lui Vaughan Williams au fost tălmăcite cu artă de instrumentişti sub conducerea lui Muir Mathieson.

Serenada de coarde a lui Edward Elgar ne-a fost prezentată de către Mathieson într-o interpretare aleasă. Cu mult interes a fost audiată a II-a suită de dansuri de Malcolm Arnold. Acest tînăr compozitor exuberant, dar, în acelaşi timp, plin de fină eleganţă în creaţia sa, şi-a cucerit o seamă de admiratori atît în patrie cît şi dincolo de hotarele ei, tocmai prin bucuria de viaţă pe care muzica sa o transmite fără înconjur ascultătorului.

Concertele lui Muir Mathieson ne-au îngăduit să cunoaştem mai bine unele aspecte ale şcolii componistice engleze, ne-au sporit dorinţa de a cunoaşte mai bine această creaţie muzicală cu distinse tradiţii.

C. TEODORIU

Cîntăreţul Kiril Krîstev Apostolov

În luna iunie a.c., baritonul bulgar Kiril Krîstev Apostolov a fost oaspetele nostru, interpretînd pe scena Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. rolul lui Rigoletto, din opera cu acelaşi nume de Verdi.

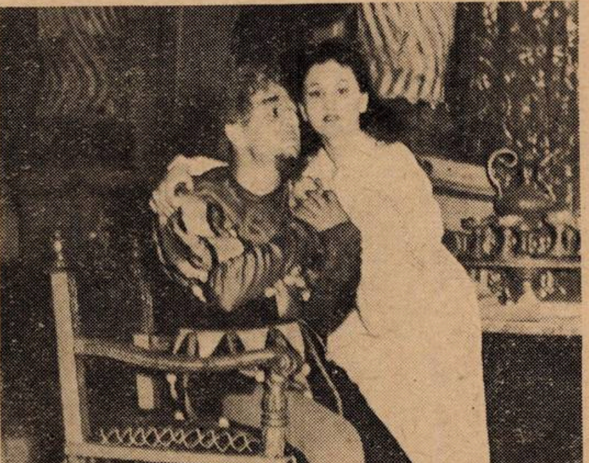
Kiril Krîstev Apostolov este unul din tinerii cîntăreţi de frumoase nădejdi ai R. P. Bulgaria. A fost solist al Ansamblului artistic al Armatei populare, dar însuşirile sale artistice l-au promovat ulterior solist al Operei de Stat din Russe.

Kiril Apostolov dispune de o voce care, fără a fi mare, este bine timbrată şi clară. El nu presează către puternice intensităţi sonore, ci urmăreşte, îndeosebi, elementele de ordin expresiv ale cîntului.

In actul I, Apostolov a ironizat cu vervă pe curteni, dar fără şarje, fără exagerări. Jocul său scenic a apărut suplu şi natural, degajat. Poate că în scena dintre Rigoletto şi fiica sa Gilda, un accent mai patetic ar fi fost potrivit pentru exprimarea sentimentelor ce-l stăpînesc, cînd cere să nu i se mai reamintească de trecuta lui viaţă. S-a făcut simţită însă în restul interpretării, convingerea cu care cîntăreţul a urmărit să dea interpretarea dramatică adecvată pe care o cere acest rol, în ciuda faptului că Apostolov nu este un bariton dramatic, ci liric.

Tînărul cîntăreţ are posibilităţi mari de a-şi îmbogăţi paleta expresivă, atît sub raportul vocal cît şi scenic şi credem că va face o frumoasă carieră.

Mihail Stirbey a dat multă strălucire rolului ducelui de Mantua, iar Lella Cincu Filimon a fost interpreta Gildei. Cîntăreaţa a susţinut rolul cu vocea sa plină de forţă şi care are în acute, o culoare frumoasă (vocalizele au fost clare şi plăcute, frumos gradate). Ea va trebui să observe o potenţiere metodică a posibilităţilor sale şi în registrul mediu, unde intensitatea debitului vocal a apărut inegală, iar intonaţia mai puţin fermă. Tot astfel, unele din atitudinile sale scenice s-ar cere mai degajate şi axate pe necesităţile reclamate de libret.



Baritonul bulgar Kiril Krîstev Apostolov şi soprana Lella Cincu Filimon într-o scenă din „Rigoletto"

Nella Dimitriu-Pascu a redat pe Maddalena cu picanterie şi cu o mare dezinvoltură scenică. Vocea sa, ca de obicei, catifelată, caldă, inteligenţa cu care cîntă şi muzicalitatea sa deosebită au slujit bine personajul întruchipat.

Nicolae Teofănescu a dat un contur viguros şi pregnant lui Sparafucile.

Cvartetul din actul final (Rigoletto-Gilda-Maddalena-Sparafucile) a fost cîntat cu un bun dozaj al intensităţii sonore şi susţinut de orchestră în chip eficient, totodată cu o frumoasă surdină (conducerea muzicală Jean Bobescu).

Prezenţa, în distribuţie, a unor elemente tinere, de valoare, ca Vali Niculescu-Bugarin (Pajul), Valentin Loghin (contele Ceprenno) Nicolae Florei (Monterone) ş.a. o socotim foarte bine venită pentru cariera acestor solişti. Ea atrage însă, fără îndoială, obligaţii mari de studiu serios şi de dăruire neprecupeţită pe tărîmul artei.

J. V. P.

Pianistul Alexander Jenner

Se poate spune că apariţia pianistului austriac Alexander Jenner pe estradele noastre de concert a fost într-adevăr surprinzătoare.

Concertele lui Alexander Jenner nu au fost pregătite de publicitatea cu care sîntem obişnuiţi. Nu i-a apărut nici biografia în „Informaţia Bucureştiului" şi nici „în culise" nu au existat ecouri ale valorii lui. Publicul nu a aflat deci nici vîrsta lui, nici faptul că el a obţinut în 1948 premiul Bösendorfer şi în 1950—51 premii la concursurile internaţionale de la Geneva, Darmstadt, Paris etc.

Aceasta explică de ce doar puţini au fost cei care s-au încumetat să înfrunte zăduful propriu sălilor noastre de concert către sfîrşitul stagiunii, pentru a veni să-l asculte pe Jenner.

In faţa lor a apărut un tînăr de 27 de ani care a atacat cu siguranţă şi stăpînire programul amplu anunţat. Tehnica sa mică, de o perfectă claritate şi de mare fineţe a fost evidentă în Sonatele în Do şi Si bemol de Scarlatti dar, cu toate acestea, lucrările nu au apărut în întreaga lor frumuseţe: în spatele filigranului, ascultătorii ar fi dorit să perceapă o sensibilitate şi o fantezie mai mare. Sub degetele lui Jenner a răsunat apoi Sonata „Waldstein" de Beethoven. Din nou apăreau calităţile tehnicii: perlaj frumos, omogenitate a sunetelor, perfect sincronism al tuturor notelor unor acorduri, velocitate — **virtuozitate.** Dar şi de astă dată, au existat unele justificate rezerve ale ascultătorilor. A fost o interpretare unitară, expresivă, agreabilă, amabilă (chiar prea amabilă) şi poate puţin scolastică, întrucît Jenner nu a înviat în ea în întreaga sa amploare şi profunzime, suflul beethovenian propriu sonatei.

In continuare, Jenner a prezentat Barcarola, o mazurcă şi un vals de Chopin — încheind astfel partea I-a în care în faţa ascultătorilor apăruse imaginea unui pianist cu o tehnică fină, muzical, dar cu o personalitate încă insuficient de pregnant conturată.

A urmat surpriza...

Partea a doua cuprindea muzică din veacul nostru: lucrări de Debussy, Karl Schiske şi Strawinski. Aci puteai avea impresia că la pian se află un alt muzician. Intepretarea dată preludiilor „Generalul Lavigne excentric...", „Ondine", „Focuri de artificii" de Debussy a fost într-adevăr fascinantă şi emoţionantă. Claritatea aerată a discursului muzical, înalta cultură a sonorităţii şi realizarea de subtile nuanţe de culoare, îmbinate cu o mare plasticitate expresivă, făceau ca tălmăcirile date de Jenner acestor schiţe caracteristice de Debussy să poată sta alături de unele ale celor mai mari pianişti debussyşti. In sonatina compozitorului austriac Karl Schiske — lucrare de o factură modenă, foarte bine închegată — Jenner a vădit din nou sensibilitatea sa pentru muzica contemporană. Ea nu a fost dezminţită nici de interpretarea dată celor trei piese din „Petruşca", transcrise pentru pian solo de Igor Strawinsky. Dedicate marelui pianist Arthur Rubinstein, a cărui tehnică este într-adevăr transcendentă, piesele sînt de o mare dificultate, cu atît mai mult cu cît, îndeosebi în muzica strawinskiană, pentru ca totul să nu se transforme într-o magmă sonoră de neînţeles, pianistul trebuie să fie totdeauna atent în primul rînd la linia melodică şi la „curăţenia" perfectă a fiecărui acord (astfel încît armoniile, atît de importante în lucrare, să nu se întrepătrundă, pierzîndu-şi caracteristica). Alexander Jenner a făcut faţă cu cinste acestei cerinţe. Dar nu numai claritatea, transparenţa sau dinamismul au caracterizat interpretarea lui ci **expresivitatea subtilă, fantezia coloristică.** Baletul trăia, muzica, de o mare varietate, făcea să răsară caracterele din dansul rus, din tabloul „la Petruşca acasă" şi din Carnaval.

Pentru întreaga parte a doua a concertului ascultătorii i-au fost recunoscători lui Jenner.

Au urmat bisurile, cu noi surprize...

Jenner a parcurs drumul înapoi: Debussy, Beethoven, Scarlatti şi apoi, epuizanta Toccata de Prokofiev. De data aceasta era „încălzit" şi nu s-a mai putut vorbi cîtuşi de puţin de insuficientă maturitate a personalităţii, lipsă de aprofundare a stilului beethovenian, „răceală" etc.

Concertul lui Jenner a însemnat, sperăm, doar o primă luare de contact a muzicianului cu publicul bucureştean. Il aşteptăm cît mai curînd din nou şi nădăjduim că se va prezenta şi în cadrul unor concerte simfonice în care să cînte cîteva din cele 23 de lucrări concertante pe care le are în repertoriu (Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Liszt, Mendelssohn, Ceaikovski, Rahmaninov, Prokofiev, Stravinski, Haciaturian, Strauss, De Falla, Ravel, Bartók, Gershwin ş.a.m.d.).

F. SCHAPIRA

Artiştii noştri peste hotare

Valentin Gheorghiu în R. D. Germană

In cursul lunii martie a. c. Valentin Gheorghiu a întreprins un turneu în R. D. Germană. Presa berlineză a salutat concertele pianistului romîn. Astfel in „*Sonntag*" din 25 martie 1956, a apărut următoarea cronică :

„Tînărul pianist romîn Valentin Gheorghiu — maestru al pianului pătruns de evocaţie artistică, care are la activul său un bogat palmares de premii şi succese internaţionale — ne-a oferit o desfătare muzicală absolută. Sub aspect tehnic, Gheorghiu constituie un adevărat miracol, la care se mai adaugă faptul că este un muzician autentic, care face ca în interpretarea sa sclipitoare să curgă întotdeauna sîngele muzicii adevărate. Toate acestea fac ca să avem în faţa noastră un artist cu totul excepţional.

La Berlin, în Casa Centrală a Prieteniei Germano-Sovietice, Valentin Gheorghiu a prezentat un recital cu un program de o frumuseţe aleasă. Recitalul a început cu sonata op. 143 de Schubert, a doua scrisă în la minor, în a cărei interpretare Valentin Gheorghiu a accentuat îndeosebi trăsăturile profund romantice, care merg pînă la a-l prevesti pe Brahms. Cu acest prilej a vădit acel foarte înalt nivel al culturii tuşeului şi al muzicalităţii care îi sînt proprii. Cu un deosebit elan s-a avîntat apoi Gheorghiu în interpretarea sonatei în si minor de Liszt, dezlănţuind cu acest prilej o perfecţiune a virtuozităţii, mergînd aproape pînă la prestigitaţie, despre care a spune că a fost uluitoare este încă prea puţin zis. Cu cîtă autentică sensibilitate au răsunat apoi sub degetele lui Gheorghiu cele două cîntece de Mendelssohn şi cu cîtă delicateţă muzicală a redat apoi Rondo capriccioso op. 14 de acelaşi compozitor.

Acest spirit mendelssohnian a fost apoi reîmprospătat prin Variaţiunile de compozitorul romîn Paul Constantinescu (născut în 1909), care în „razanta" lui Toccată s-a dovedit a fi un Haciaturian al Balcanilor. In aceste compoziţii Gheorghiu a avut un nou prilej să ne înfăţişeze totala bogăţie a resurselor sale, la fel ca în strălucita sonată nr. 3 de Prokofiev, lucrare într-o singură parte, atît de bogată în colorit şi atmosferă şi în posibilităţi de afirmare a unei tehnici sclipitoare. Furtunoasele aplauze ale publicului au fost răsplătite de artist prin executarea Fanteziei în re minor de Mozart şi a bucăţii „Avînt" de Schumann".

In „Der Morgen" din 28 martie 1956, se arăta :

„Modest, dar strălucind de fericire a primit tînărul pianist romîn Valentin Gheorghiu aplauzele furtunoase ale unui public entuziast care a umplut pînă la refuz marea sală din Ministerul de Finanţe, silindu-l să repete partea ultimă a concertului pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu. Eminenta sa muzicalitate şi perfecţiunea tehnicii sale s-au vădit din nou — la fel ca şi cu prilejul recitalului său despre care am dat ample relatări — de data aceasta cu ocazia concertului simfonic în care artistul a fost asistat de Orchestra Simfonică Municipală din Berlin, dirijată de Hermann Hildebrandt. Gheorghiu a atacat cu pasiune Concertul de Schumann, de aceea din partea de mijloc a lipsit ceva din poezia lucrării (după cum a lipsit şi din performanţa orchestrei, din partea căreia n-am putut auzi măcar o singură dată un adevărat pianissimo sau dolce), dar Affettuoso din prima parte şi furtunoasa desfăşurare a ultimei părţi au fost executate de la început pînă la sfîrşit într-un mod convingător, chiar şi în pasajele unde solistul şi-a permis particularităţi de ordin dinamic şi sub aspectul mişcării. In ceea ce priveşte ansamblul, este regretabil că Hermann Hildebrandt a manifestat adeseori un alt mod de a concepe acest concert şi n-a fost

Valentin Gheorghiu pe estrada berlineză de concert *totdeauna dispus să urmărească temperamentul solistului. Cu mult mai reuşită a fost colaborarea dintre solist şi dirijor în concertul de pian de Paul Constantinescu, o lucrare care din păcate, nu e pe atît de concentrată pe cît ne-au îngăduit să sperăm cele două bucăţi scrise pentru pian solo executate de Gheorghiu în cadrul recitalului său. Cele mai frumoase pasaje sînt acelea în care se resimte influenţa folclorului romînesc, dar multe părţi se apropie prea mult de genul muzicii distractive în stilul lui Eisbrenner. Cu toate acestea, Gheorghiu a scos din acest concert tot ce se putea scoate. Am vrea să auzim o dată executat de el un concert de Bartók sau de Prokofiev".*

Redăm, în continuare, alte spicuiri din cronici :

... *„Valentin Gheorghiu a prezentat întregul program într-o execuţie desăvîrşită, el dînd dovadă în acelaşi timp, de o expresie poetică cu un vădit caracter bărbătesc în interpretarea pianistică. Romînia poate fi mîndră de acest tînăr pianist..."*

„Berliner Zeitung am Abend"

... *„Cu toate că şi-a dobîndit şi o faimă remarcabilă ca compozitor, Gheorghiu se numără fără îndoială printre artiştii despre care se spune că sînt „înnăscuţi" pianişti. Cînd îl vedem lîngă pian şi degetele îi lunecă peste clape, nici nu bănuim înaltul grad de muzicalitate cu care este înzestrat acest artist, care niciodată nu-şi iroseşte resursele, care în ciuda vîrstei sale de numai 28 ani frazează şi interpretează în mod creator, dînd dovadă de o excepţională siguranţă lăuntrică. El nu reţine numai marile momente afective şi punctele culminante ale naraţiunii muzicale, ci îi dă o substanţă viguroasă, un conţinut format din bogăţia trăirii şi forţa atotcuprinzătoare a umanismului. Este un pianist de o juvenilă maturitate, care a cucerit de mult tot ce era de cucerit în domeniul tehnicii. Toate problemele de această natură au fost soluţionate de el cu mult înainte de a se prezenta publicului.*

A putea asculta pe acest tînăr şi simpatic romîn a fost o plăcere desăvîrşită lipsită de orice umbră..."

„Neues Deutschland", Berlin

... *„Din primele clipe ,începînd cu modul cum a atacat Sonata în la minor de Schubert — această lucrare de o structură atît de clară, corectă în dezvoltarea tematică, fără nici un sentimentalism în Andante şi de o virtuozitate atît de degajată în Rondo — Valentin Gheorghiu s-a prezentat ca un muzician care-şi înţelege menirea în mod deosebit de serios. Pe urmă, Gheorghiu a interpretat sonata în mi minor de Liszt şi — în afară de Rondo capriccioso — două cîntece fără cuvinte de Mendelssohn-Bartholdy, lucrări pe care din păcate le întîlnim mult prea rar în programele recitalurilor date de pianiştii germani. Se ştie că sonata în si minor are un conţinut care depăşeşte cu mult simplul clinchet superficial, că are legături autentice cu arhitectura muzicală clasică şi o putere de expresivitate pentru a cărei redare se cere un pianist care să fie un om întreg în adevăratul sens al cuvîntului. Pe de altă parte, imaginea muzicală a veacului trecut nu poate fi considerată completă fără amabilitatea fin cizelată a lui Mendelssohn.*

Îi datorăm tînărului pianist romîn toată recunoştinţa pentru faptul că ne-a reamintit aceste lucruri. Repertoriul său tehnic pare inepuizabil. El atacă cu vervă problemele cele mai dificile, dar în acelaşi timp se pricepe să descurce toate iţele şi să păstreze ordine chiar şi în interpretarea celui mai extrem furioso. O problemă caracteristică a fost „Toccata" de Paul Constantinescu, o interesantă replică a „Toccatei" lui Haciaturian. Cu toate că pianistica era gata-gata să evadeze prin notele cîntate, elementul muzical folcloristic din această bucată s-a afirmat totuşi pe deplin. A urmat apoi Sonata nr. 3 de Prokofiev. Tînărul pianist s-a dovedit şi de data aceasta un adevărat maestru al instrumentului său şi pornind de la sonata lui Prokofiev, a găsit cu o repeziciune uimitoare resursele necesare pentru a trece (la cererea publicului) la o interpretare de o puritate absolută a Fanteziei în re minor, a lui Mozart.

Gheorghiu poate fi sigur că va cuceri lauri în toate ţările şi oraşele. Dar el nu se mulţumeşte cu atît, căci ajunge să aruncăm o privire asupra programului concertului său, ca să vedem înşirate titlurile unei serii întregi de compoziţii ale sale. Ne-a promis că va interpreta şi la noi — împreună cu fratele său Ştefan şi cu violoncelistul Radu Aldulescu — Trio-ul său pentru vioară, violoncel şi pian..."

„Berliner Zeitung", Berlin

Maria Voloşescu şi Alexandru Enăceanu în R. P. Bulgaria

În legătură cu turneul artiştilor Maria Voloşescu şi Alexandru Enăceanu în R. P. Bulgaria, reproducem din ziarul *„Otecestven Front"*, articolul semnat la 15 iunie a. c. de Atanas Margaritof, directorul Operei Naţionale, laureat al premiului de stat :

„Opera naţională din Sofia a reprezentat la 9 iunie opera „Aida", în care au participat reprezentanţi de seamă ai artei romîneşti : Maria Voloşescu, soprană şi Alexandru Enăceanu, bariton, ambii artişti de la Opera din Bucureşti.

Cu cîntecul său strălucitor, Voloşescu a realizat în „Aida" nu numai un strălucit succes personal, dar a arătat şi marile realizări ale şcolii romîneşti de canto. Voloşescu dispune de o voce foarte frumoasă şi cu rezonanţă metalică. Toate registrele vocii ei sînt egale şi tehnica ei excelentă de canto îi permite ca să dezvolte o amplitudine dinamică de la cel mai fin pianissimo pînă la fortissimo. Este o cîntăreaţă cu un prea frumos gust şi cu muzicalitate, care îi dă posibilitatea să exteriorizeze fraza muzicală în mod logic şi just. În rolul din „Aida", artista a exprimat cu pricepere şi artă acest rol, atît de greu din punct de vedere muzical.

Voloşescu este puternică şi convingătoare atît în ceea ce priveşte momentele lirice din rol, cît şi cele dramatice. Ariile din tabloul I şi IV al acestei opere au fost executate cu măiestrie de invidiat în ceea ce priveşte stilul de interpretare şi pronunţie. Cu posibilităţile sale largi şi cu marea sa artă, cîntăreaţa a relevat conţinutul muzical al prea frumoasei şi neobişnuit de grele arii din tabloul al V-lea. Momentele dramei din tabloul al IV-lea şi al V-lea au fost executate cu aceeaşi putere şi cu aceeaşi expresivitate de canto. Fără să întîmpine vreo dificultate de ordin vocal — şi aceasta mulţumită şcolii sale strălucite de canto şi muzicalităţii sale — Voloşescu a izbutit să exprime just şi fidel plasticitatea scenică din Aida. Atenţia sa la scenă este cu totul degajată şi liberă de problemele vocale şi muzicale, care de obicei împiedică pe artist în preocuparea sa de a trăi fidel şi just rolul.

Calităţile de canto, cele muzicale şi artistice, ne-au prezentat pe Voloşescu nu numai ca pe o cîntăreaţă şi artistă desăvîrşită, ci şi ca pe o artistă cu un viitor luminos.

În rolul lui Amonasro, Alexandru Enăceanu a fost un partener vrednic de conaţionala sa. El şi-a făcut şcoala sa de canto în Romînia, după aceea a învăţat pe lîngă cîntăreţul cu nume mondial şi totodată pedagog, Ricardo Straciari. S-a manifestat pe scenele unui şir întreg de teatre de operă din Europa. Enăceanu poate să-şi exprime bogata sa experienţă artistică şi de canto. Amonasro al lui Enăceanu, deşi a fost mai deosebit de acela pe care sîntem obişnuiţi să-l vedem, a fost puternic şi sugestiv. Cu o mare libertate de scenă, specifică artiştilor şi cîntăreţilor experimentaţi, el a învins toate momentele grele ale rolului.

Intonaţia sa, vocea răsunătoare şi temperamentul dinamic i-au dat posibilitatea să treacă bine peste mulţimea de contraste şi culminări de canto şi scenice, care sînt cele mai importante în interpretarea acestui rol".

MANIFESTĂRI MUZICALE ÎN ȚARĂ

CEA MAI TÎNĂRĂ FILARMONICĂ

Către sfîrșitul anului trecut a avut loc concertul inaugural al Filarmonicii din Galați. Orchestra, înființată la 15 noiembrie 1955, alcătuită în cea mai mare parte din instrumentiști tineri și condusă de Ury Schmidt, absolvent, de recentă dată, al clasei de dirijat a profesorului C. Silvestri, a muncit cu rîvnă pentru a putea prezenta primul concert în cinstea celui de-al doilea Congres al P.M.R. De atunci, formația gălățeană depune o activitate susținută și rodnică, dînd cîte două concerte pe lună, cărora li se adaugă și deplasările în regiune.

Încă de la început a fost abordat un repertoriu variat și dificil, însă în genere corespunzător posibilităților orchestrei; în program au figurat lucrări de Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Ceaikovsky, Liszt, Enescu, Haciaturian, Paul Constantinescu etc. La pupitru s-au perindat, în afara dirijorului permanent, mai mulți șefi de orchestră tineri: Mihai Brediceanu, Mircea Cristescu, Paul Popescu, Constantin Petrovici, precum și dirijori experimentați ca Ion Ghiga și Jean Bobescu. Dintre soliști, publicul a putut asculta pe Radu Aldulescu, Ion Voicu, Yolanda Mărculescu, Xenia Moscu, Ion Năstase, Simona Faru.

Am avut prilejul să asistăm la concertul din 8 mai al acestei orchestre, care împreună cu Teatrul de Stat din Galați — nou înființat — contribuie ca orașul de pe malul Dunării să devină un viu centru de cultură al țării noastre.

Programul desfășurat sub conducerea lui Ury Schmidt a cuprins: Rapsodia a II-a de Enescu, Concertul nr 3 în do minor de Beethoven, (solistă Simona Faru) și Simfonia a VIII-a în si minor-Neterminata de Schubert.

Rapsodia de George Enescu a fost o grea piatră de încercare pentru orchestră, cu multe indisponibilități în compartimentul corzilor. A lipsit acea masivitate sonoră cerută de unisonul primei teme; totuși dirijorul a reușit să stabilească un bun echilibru între partide, corzile dînd pasajelor de piano nuanțele așteptate. In forte însă, arcușul excesiv de puternic a dat un sunet aspru. In general, trecînd peste aceste deficiențe și peste unele decalaje inerente... nu oricărui început, ci numărului redus de repetiții, execuția Rapsodiei a II-a de Enescu a schițat în bună măsură posibilitățile orchestrei, desfășurate apoi în Simfonia Neterminată de Schubert. Studiată mult timp, populara lucrare s-a bucurat de o execuție precisă cu frumoase creșteri de tensiune în momentele dramatice din prima parte, cu frazări expresive, lipsite de dulcegărie ale temei secunde și ale temelor din partea a doua. De remarcat tonul frumos al primului oboist, un instrumentist de clasă și grupul alămurilor, care are o emisie omogenă și de calitate.

Dirijorul concertului a dovedit la pupitru o temeinică pregătire și energie. Ury Schmidt stăpînește ansamblul orchestral, conduce fără partitură — indiciu de aprofundare a textului muzical — și concepe interpretări cu adevărat mature, străine de specularea aspectelor exterioare. Am avea însă o rezervă de făcut față de sobrietatea sa excesivă (izvorîtă poate din teama unor efecte ieftine, poate din faptul că orchestra se află încă într-o fază de închegare). Oricum, în rapsodie mai ales, s-a simțit o oarecare lipsă de flexibilitate a tempo-ului, o desfășurare liniară a melodiilor enesciene atît de cantabile.

Solista Concertului a fost Simona Faru, care a interpretat concertul nr. 3 de Beethoven. Pianista are o bună tehnică și o gîndire muzicală evoluată. Păcătuiește însă printr-un tușeu prea dur și printr-o frazare care, deși frumoasă, nu „trece“ în sală, părînd învățată și reprodusă, dar insuficient trăită. Mai sincer au fost redate în bis un studiu de Chopin și un fragment din Romeo și Julieta de Prokofiev, interpretat cu nerv și fantezie.

In întregul său, concertul a dovedit că Filarmonica din Galați este o formație tînără cu posibilități de dezvoltare. Completînd golurile din unele compartimente și mai ales păstrîndu-se acea pasiune de a cînta, care poate fi citită pe fața fiecărui muzician și care este demnă de toată lauda, este sigur că în puțini ani vom fi martorii unor realizări artistice de valoare.

RADU GHECIU

ARTIȘTI CLUJENI IN CAPITALĂ

Publicul bucureștean a avut prilejul să asculte unul dintre cele mai reușite concerte de muzică de cameră ale stagiunii, dat de artiștii clujeni: Kurt Mild (clavecin), Dumitru Pop (flaut), George Iarosevici (viola da gamba), Silvia Soltiski (alto) și Gavril Dobolyi (basso continuo). Programul a fost dedicat vechilor maeștri ai perioadei preclasice ca: J. B. Loeillet, D. Buxtehude, Leonardo Vinci, Caix d'Hervelois, J. S. Bach și Ph. Teleman. Lucrările au fost variate ca gen și foarte bine interpretate, ținîndu-se seama de stilul epocii respective, precum și de caracteristicile fiecărui compozitor. Un merit deosebit îi revine violoncelistului George Iarosevici, care a imprimat ansamblului gustul său rafinat, sensibilitatea și sobrietatea sa demnă de admirat. Tonul său e frumos, penetrant, cu un vibrato egal și o tehnică bună, foarte adecvată stilului de muzică de cameră. Ne-a impresionat interpretarea sa atît în ansamblu cît și în Suita pentru viola da gamba de Caix d'Hervelois, culminînd cu momente de mare trăire lăuntrică în „Sarabanda“ și „l'Agréable“ din suită. O impresie similară ne-a lăsat flautistul Dumitru Pop, artist de o mare muzicalitate, posedînd un meșteșug remarcabil și o nuanțare bogată, care nu a fost niciodată în contrast cu stilul pieselor interpretate. O notă deosebită pentru redarea largo-ului și allegro-ului din Sonata în re major de Leonardo Vinci.

O contribuție prețioasă și-a dat organistul Kurt Mild, care a arătat o mare pricepere și în arta clavecinului, omogenizînd ansamblul prin participarea sa discretă dar expresivă. Mezzo-soprana Silvia Soltiski a interpretat „Jubillate domine“ de Buxtehude, în care a arătat monotonie în nuanțare, rămînînd tot timpul în mezzoforte și într-o asperitate care nu e indicată. Totuși, în aria din Cantata de Bach ne-a impresionat dovedind calități frumoase, îmbogățindu-și nuanțarea și prezentîndu-se de data aceasta o frazare corectă. Tînărul Gavril Dobolyi și-a dat și el prețiosul aport, arătînd multă pricepere în dificilul stil al acestei epoci. In încheiere, nu putem decît să felicităm pe artiștii clujeni și să-i indicăm ca exemplu. Socotim interesant de a asculta un concert de muzică de cameră, dat de aceeași artiști, închinat creației ardelenești, care se arată a fi foarte interesantă.

DORU POPOVICI

CONCERTUL CVARTETULUI STUDENȚILOR DE LA CONSERVATORUL GEORGE DIMA

A deșteptat un viu interes, în rîndurile publicului și ale muzicienilor noștri, concertul dat în cursul lunii iunie, de Cvartetul studenților Conservatorului „George Dima“ în sala Studio a Ateneului R.P.R. Formația, deși foarte tînără, a dovedit însușiri deosebite despre care este cazul să ne ocupăm.

Studenții Ștefan Lori (vioara I-a), Vasile Zoicaș (violă) și Robert Sladek (violoncel) de la Conservatorul „G. Dima“ din Cluj au început, încă din 1953, să interpreteze muzică de cameră, cîntînd trio-uri din literatura clasică universală, sub îndrumarea profesorului George Iarosevici. Manifestările acestei mici formaţii au avut loc mai întîi în cadrul Conservatorului, unde au fost executate şi unele lucrări scrise de către studenţi. Printre acestea, Trio-ul pentru vioară, violă şi violoncel de Cornel Ţăranu a fost interpretat cu succes, atît la Cluj şi la Bucureşti, cît şi în faţa membrilor Orchestrei filarmonice din Dresda cu prilejul vizitei acesteia, făcută anul trecut, în ţara noastră.

Cu doi ani în urmă, formaţia a devenit, prin cooptarea studentului Barbu Casiu (vioara a II-a), Cvartetul de coarde al studenţilor Conservatorului ,,George Dima". Cvartetul desfăşoară o rodnică activitate nu numai în cadrul instituţiei respective dar şi în concertele publice pe care le dă cu regularitate la Casa Universitarilor, la cluburile muncitoreşti şi căminele culturale.

Cvartetul studenţilor duce o muncă artistică organizată metodic. Lucrările sînt citite mai întîi laolaltă, urmărite ulterior printr-un temeinic studiu individual, apoi executate coordonat în ansamblu. Convinşi că o interpretare de calitate nu poate fi realizată decît cu condiţia ca piesa respectivă să fie cunoscută în profunzime pînă în cele mai mici detalii, studenţii au adoptat principiul de a învăţa mai întîi pe de rost tot ceea ce cîntă. Eliberaţi de grija execuţiei propriu-zise a textului, ei au posibilitatea de a da curs liber interpretării expresive, care să evidenţieze în chip cît mai eficient intenţiile compozitorului.

Se cîntă şlefuit, cu o sonoritate frumoasă, bine echilibrată. Violoncelistul Robert Sladek este de pe acum un adevărat artist. El stăpîneşte instrumentul său în virtuoz, cîntă curat, cu un vibrato moderat şi cu o expresivitate rar întîlnită la un student de conservator. Violonistul Ştefan Lori are un ton plăcut şi e muzical, violistul Vasile Zoicaş cîntă concentrat şi cu căldură iar violonistul Barbu Casiu a apărut cu un sunet puternic şi clar.

Cvartetul studenţilor clujeni a prezentat, în primă audiţie, între altele, Cvartetul de coarde de Erwin Junger. Tînărul compozitor Junger a scris pînă în prezent mai multe lucrări în domeniul muzicii simfonice (două simfonii şi un poem concertant pentru vioară şi orchestră) iar de curînd a terminat un ciclu de lied-uri.

Cvartetul ascultat, una dintre ultimele sale compoziţii, este alcătuit dintr-o introducere cu caracter grav, un scherzo foarte viu (prestissimo), un contrastant Andante (o temă cu variaţii) şi un Allegretto final cu alură de joc bine ritmat. Lucrarea este melodioasă, vocile bine tratate. Erwin Junger este un priceput mînuitor al condeiului. Am apreciat îndeosebi partea întîia a cvartetului, care după părerea noastră este mai bine realizată, de asemenea dialogul viorilor din Andante unde s-a vădit o anumită căldură şi distincţie a scriiturii muzicale. Erwin Junger nu aduce totuşi nimic nou, nimic de curaj în acest cvartet, iar legătura sa cu creaţia muzicală populară apare foarte slabă. E de sperat că tînărul compozitor ne va oferi, în viitor, lucrări de acest gen cu o concepţie mai originală, mai îndrăzneaţă, care să ne facă să privim înainte, nu înapoi.

Execuţia Cvartetului de Junger cît şi a Cvartetului în fa major de Dvorak (pe teme din folclorul negrilor) apoi a două mişcări din Cvartetul în si bemol de Mozart a vădit muzicalitatea cu care se cîntă, grija pentru o interpretare cît mai artistică şi buna îndrumare a profesorului Iarosevici.

J. V. P.

INCEPUTURI ŞI PROMISIUNI DE REALIZARE

Nicolae Brînduş se situează, fără îndoială, în rîndurile celor mai înzestraţi instrumentişti din Conservatorul bucureştean. Recitalul său dat în sala Studio a însemnat un remarcabil eveniment în seria de concerte date aci de tineri muzicieni.

Cu Nicolae Brînduş nu e nevoie să folosim limbajul puţin convenţional de semiconsolare-semiîncurajare, întîlnit adesea în critica muzicală cînd e vorba de un tînăr artist. In cazul lui Brînduş e vorba de un talent pianistic impresionant şi de o personalitate artistică, de pe acum demnă de ţinut în seamă. Cei care au asistat la recitalul său din sala Studio nu aveau cîtuşi de puţin impresia că în faţa lor se află un debutant, un student în anul III al Conservatorului, ci un tînăr pianist concertist, care — deşi încă nematurizat — se arată a fi foarte talentat.

Valoarea de pianist a lui Brînduş nu poate fi redusă doar la aspectul tehnic al artei sale. Evident, atît tehnica sa „mare" cît şi, în bună măsură, cea „mică", sînt foarte dezvoltate, el dovedindu-se, în general, un stăpîn sigur al claviaturii. Brînduş nu este însă ceea ce în jargonul de specialitate se cheamă „o maşină de cusut", adică exclusiv un tehnician. El are o deosebită atracţie pentru aspectele pline de dinamism şi nerv întruchipate, de pildă, de Prokofiev în lucrări de o mare dificultate, ca Sonata a VII-a sau ,,Sugestie diabolică". Pe acestea, pianistul le prezintă într-un chip uimitor de plastic. E vorba de o forţă lăuntrică, de un temperament artistic înclinat spre aceste laturi din muzică, pe care le asimilează uşor şi cărora le dă viaţă cu pregnanţă. De altfel, în general, Brînduş nu „execută" lucrările ce-i trec „printre degete" în sensul unei simple redări de note, ci le tălmăceşte într-un chip personal. Tehnica foarte dezvoltată, interpretarea originală — iată două trăsături care contribuie încă de pe acum ca manifestările artistice ale lui Brînduş să fie privite cu mult interes ca mărturii vii ale dezvoltării talentului său.

Faptul că Brînduş a inclus în programul său trei lucrări romîneşti de George Enescu, Tudor Ciortea, Doru Popovici (deşi programul nu a fost orînduit în aşa fel încît ele să se valorifice suficient) poate îndreptăţi nădejdea că el se va afirma şi pe viitor ca un propagator al muzicii contemporane în general şi al celei romîneşti în special.

Vor trece anii. Promisiunile ce ne sînt date de stadiul actual al dezvoltării lui Brînduş vor prinde sau nu viaţă? In cea mai mare măsură depinde de însuşi Brînduş şi de dascălii săi. Primele succese nu trebuie să-l facă să uite, de pildă, că tehnica sa mai trebuie dezvoltată pentru a elimina momentele de lipsă de acurateţe (vădite atît de supărător în punctul culminant al primei părţi din Sonata „Appassionata", în Petruşca ş.a.m.d.) şi pentru a cultiva frumuseţea sunetului pianistic (prea adesea la el nuanţa „forte" este în mod nejustificat brutală; pedala nu e întotdeauna bine folosită). Apoi mai este un lucru; e vorba de găsirea echilibrului just între libertatea interpretativă a artistului şi respectul faţă de textul cîntat. Adevărata măiestrie interpretativă nu rezidă în maxima desfăşurare a fanteziei pentru care partitura compozitorului rămîne doar un pretext, ci în pătrunderea multilaterală a sensului partiturii, respectînd cu stricteţe indicaţiile compozitorului, întrucît ele nu sînt „şicane" ale sale, ci semne ale expresiei, ale felului cum a simţit el muzica pe care a creat-o.

L-am urmărit pe note pe Brînduş în Sonata de Prokofiev. Nuanţele au fost adesea interpretate în mod arbitrar (de pildă în Andantine) şi ne punem întrebarea de ce? E neglijenţă, superficialitate, incapacitate de a împăca concepţia proprie despre amănunte cu cea a autorului, deşi în ceea ce priveşte „linia mare" coincid? Discuţii poate ridica şi interpretarea „Appassionatei" de Beethoven (îndeosebi finalul) — în ciuda plasticităţii ei indiscutabile şi a numeroase momente de o autentică frumuseţe — sau construcţia „fugii" de Bach — a cărei desfăşurare logic expresivă nu a fost redată în toată amploarea ei.

Desigur că gusturile auditoriului sînt foarte variate şi, din fericire, în rîndurile artiştilor sînt variate personalităţi care pot răspunde acestor gusturi. E bine însă ca varietatea în interpretare să nu se întemeieze exclusiv pe date subiective, temperamentale, ci pe o cultură muzicală aprofundată, pe o cunoaştere şi asimilare a stilurilor istorice şi individuale, astfel încît mesajul artistic al interpretului să fie cît mai aproape de cel al creatorului muzicii. Lărgirea şi aprofundarea continuă a culturii artistice (literatură, muzică, plastică), atenţia acordată părerilor şi realizărilor marilor interpreţi muzicieni — iată o condiţie de dezvoltare a numeroase talente, printre care credem că se află şi Nicolae Brînduş, tînără individualitate artistică cu resurse excepţionale şi avînd strălucite perspective pentru viitor.

C. TEODORIU

CONCURS DE CREAŢIE PENTRU TINERET

Pentru îmbunătăţirea activităţii cultural-artistice a tineretului din patria noastră, se simte nevoia ca un număr din ce în ce mai mare de creatori să dea la iveală lucrări valoroase, inspirate din viaţa şi preocupările tineretului. In acest scop, Ministerul Culturii în colaborare cu uniunile de creaţie şi cu sprijinul Uniunii Tineretului Muncitor iniţiază un concurs de creaţie artistică, pentru următoarele sectoare: literatură, dramaturgie, muzică şi artă plastică.

Tematica lucrărilor prezentate la acest concurs va cuprinde exclusiv aspecte din viaţa înfloritoare a tineretului patriei noastre, care sub conducerea partidului contribuie din plin la construirea socialismului, probleme privind educaţia acestuia etc. De asemenea ea se va putea inspira din viaţa tineretului din lumea întreagă, care împreună cu tineretul nostru luptă pentru pace şi prietenie între popoare, pentru un viitor fericit al omenirii.

La concurs vor participa creatori profesionişti, membri ai uniunilor de creaţie — indiferent de vîrstă — cu condiţia ca lucrările prezentate de ei să fie axate pe tematica concursului.

FELUL LUCRĂRILOR CE POT FI PREZENTATE ŞI PREMIILE

1. Operă pentru copii şi tineret

Premiul I:	lei	25.000	muzica
	,,	10.000	libretul
Premiul II:	lei	20.000	muzica
	,,	8.000	libretul
Premiul III:	lei	15.000	muzica
	,,	6.000	libretul

2. Operetă pentru copii şi tineret

Premiul I:	lei	15.000	muzica
	,,	10.000	libretul
Premiul II:	lei	12.000	muzica
	,,	8.000	libretul
Premiul III:	lei	8.000	muzica
	,,	5.000	libretul

3. Comedie muzicală

Premiul I:	lei	10.000	muzica
	,,	10.000	libretul
Premiul II:	lei	8.000	muzica
	,,	8.000	libretul
Premiul III:	lei	5.000	muzica
	,,	5.000	libretul

4. Cîntece de masă

Premiul I:	lei	5.000	muzica
	,,	5.000	textul
Premiul II:	lei	4.000	muzica
	,,	4.000	textul
Premiul III:	lei	3.000	muzica
	,,	3.000	textul
Trei menţiuni:	lei	1.000	muzica (fiecare)
	,,	1.000	textul (fiecare)

5. Crearea unui marş al U.T.M.

Premiu	lei	10.000	muzica
	,,	10.000	textul

6. Crearea unui marş al pionierilor

Premiu	lei	10.000	muzica
	,,	10.000	textul

7. Muzică distractivă şi de dans

Premiul I:	lei	5.000	muzica
	,,	5.000	textul
2 premii II	lei	4.000	muzica (fiecare)
	,,	4.000	textul (fiecare)
3 premii III:	lei	3.000	muzica (fiecare)
	,,	3.000	textul (fiecare)
5 menţiuni:	lei	1.000	muzica (fiecare)
	,,	1.000	textul (fiecare)

8. Crearea unui poem vocal-simfonic cu tema: „Din viaţa lui Vasile Roaită"

Premiu	lei	25.000	muzica
	,,	10.000	textul

Lucrările muzicale se vor trimite între 15 septembrie şi 31 decembrie 1956 cu menţiunea: *„Concursul de creaţie pentru tineret"* la Uniunea Compozitorilor, Bucureşti, Calea Victoriei nr. 141 cu numele şi adresa autorului în plic. Lucrările distinse cu premiul I, II, III vor fi achiziţionate de Ministerul Culturii. Juriile vor fi formate din creatori de seamă din domeniile respective de artă, reprezentanţi ai C.C. al U.T.M. şi ai Ministerului Culturii. Membrii juriilor vor alege din mijlocul lor un preşedinte care va răspunde de întreaga activitate a juriului. De asemenea vor coopta un secretar. Juriile îşi vor exprima părerea în mod secret, prin note de la 1 la 10. Secretarul juriului va aduna aceste note şi va stabili mediile generale.

Se va urmări ca lucrările prezentate să corespundă tematicii concursului şi să aibă un înalt nivel artistic. Nu vor fi luate în considerare lucrările vechi, publicate, difuzate sau prezentate la alte concursuri. Juriile au libertatea de a nu acorda unul sau mai multe din premii atunci cînd constată că nu sînt lucrări de valoarea respectivă. Deciziile juriului sînt inatacabile.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„MUZICA"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Redacţia şi Administraţia :
Bucureşti, Calea Victoriei 141

Telefoane :
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 37
5.21.19

Preţul lei 2,50

Intreprinderea Poligrafică Nr. 2, Bucureşti, Str. Brezoianu Nr 23—25, c. 2248

PAGINI
DIN
CREAȚIA ROMÎNEASCĂ
DE OPERĂ

II

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

SUPLIMENT LA
„MUZICA"
Nr. 7

34055

NOTA REDACȚIEI

In dorința de a pune la îndemîna cititorilor material antologic din creația romînească de operă și balet, revista „Muzica" și-a propus publicarea unui număr de caiete conținînd fragmente din cele mai reprezentative creații din acest gen din trecut și de azi.

In caietul de față sînt publicate fragmente din opera PĂCAT BOIERESC de Marțian Negrea.

In suplimentul muzical al revistei „Muzica" nr. 6 — caietul precedent — au apărut fragmente din operele:

— PETRU RAREȘ de Eduard Caudella.
— LA SECERIȘ de Tiberiu Brediceanu.
— NĂPASTA de Sabin V. Drăgoi.

In caietele viitoare vor apărea fragmente din următoarele opere:

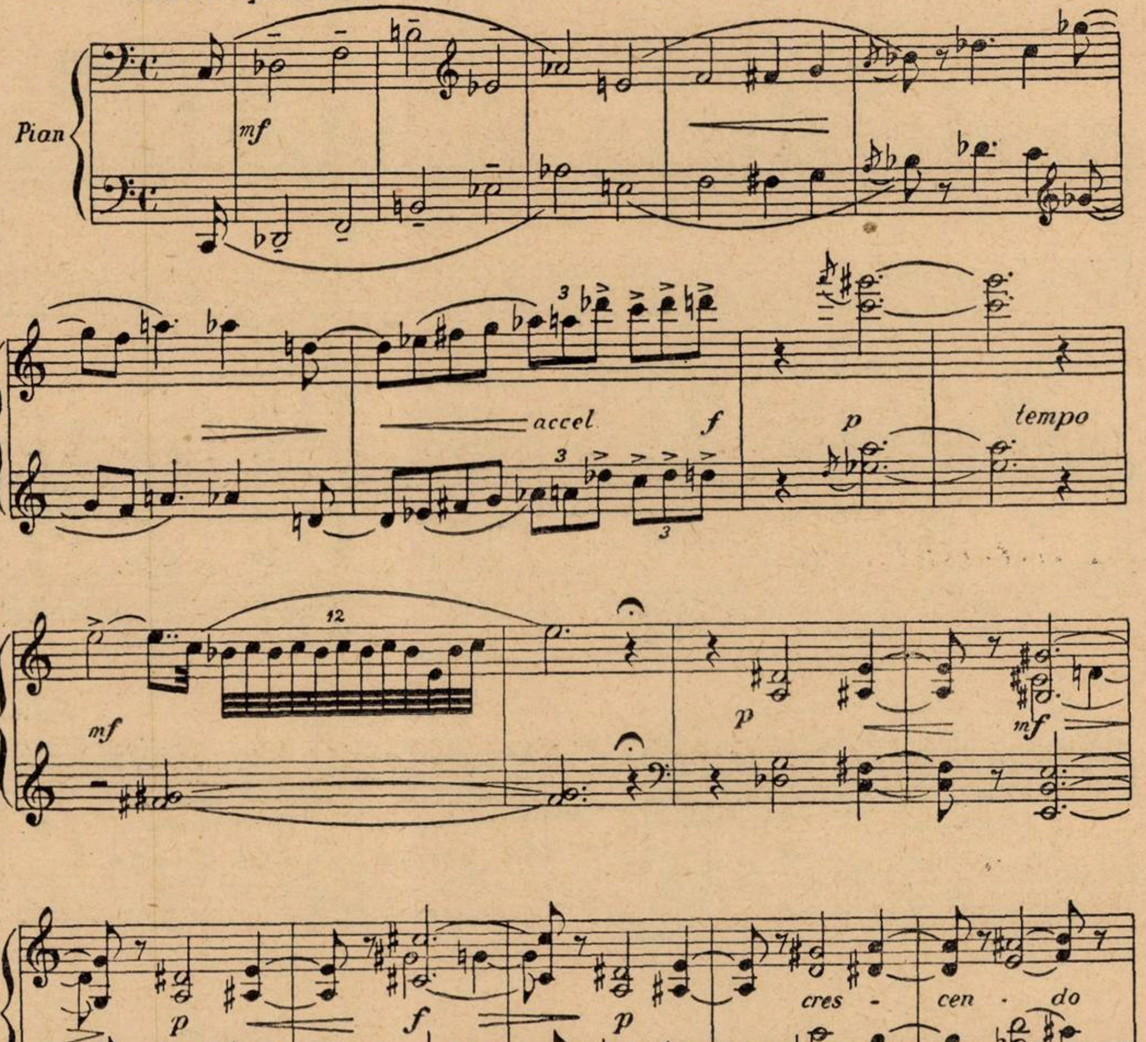
— ALEXANDRU LĂPUȘNEANU de Alexandru Zirra.
— O NOAPTE FURTUNOASĂ de Paul Constantinescu.
— DE LA MATEI CITIRE de I. Nona Ottescu.
— POVESTEA ȚAPULUI de Max Eisikovits.
— ION VODĂ CEL CUMPLIT de Gheorghe Dumitrescu.
— PANĂ LESNEA RUSALIM de Paul Constantinescu,

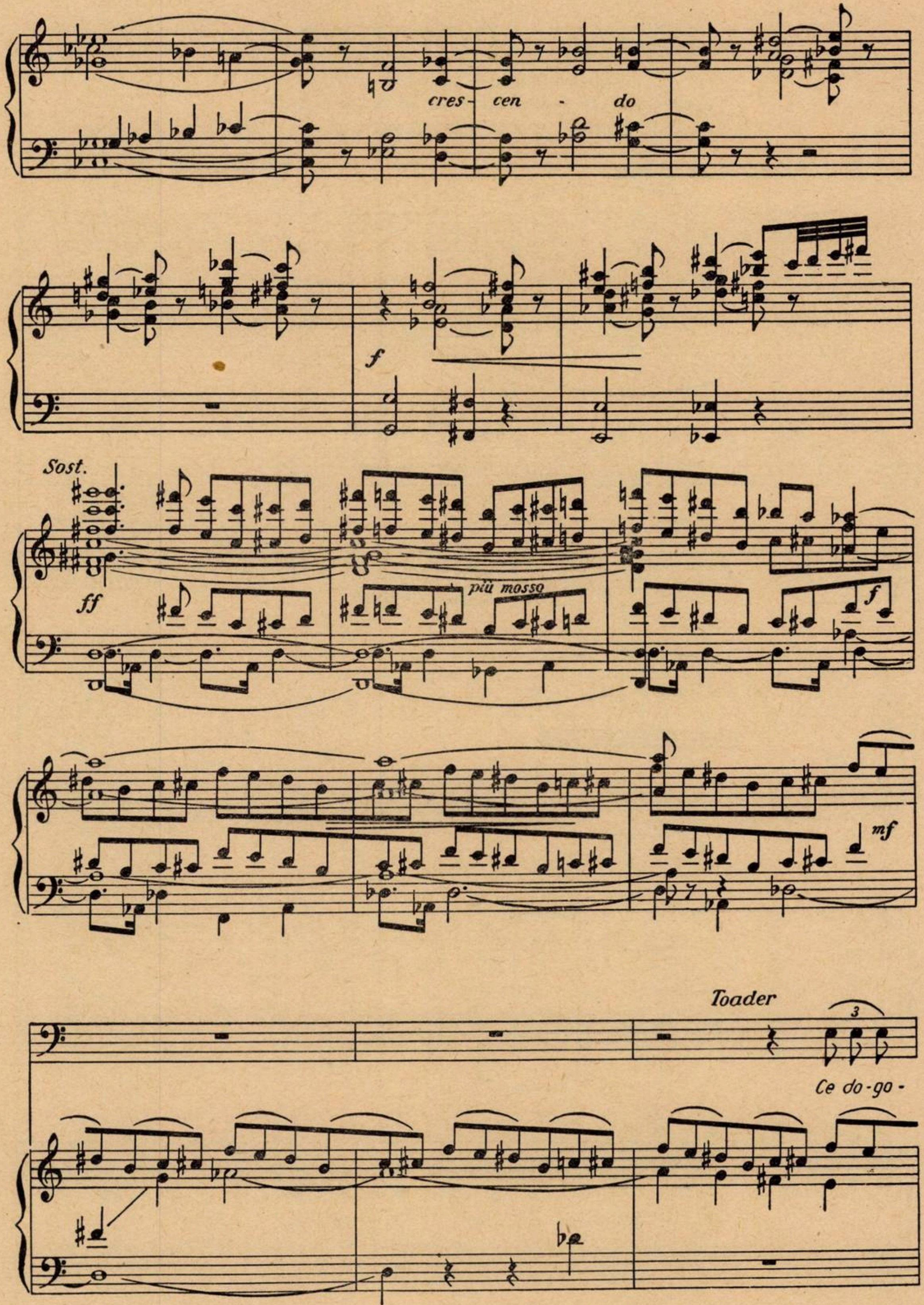
precum și din balete ale compozitorilor noștri.

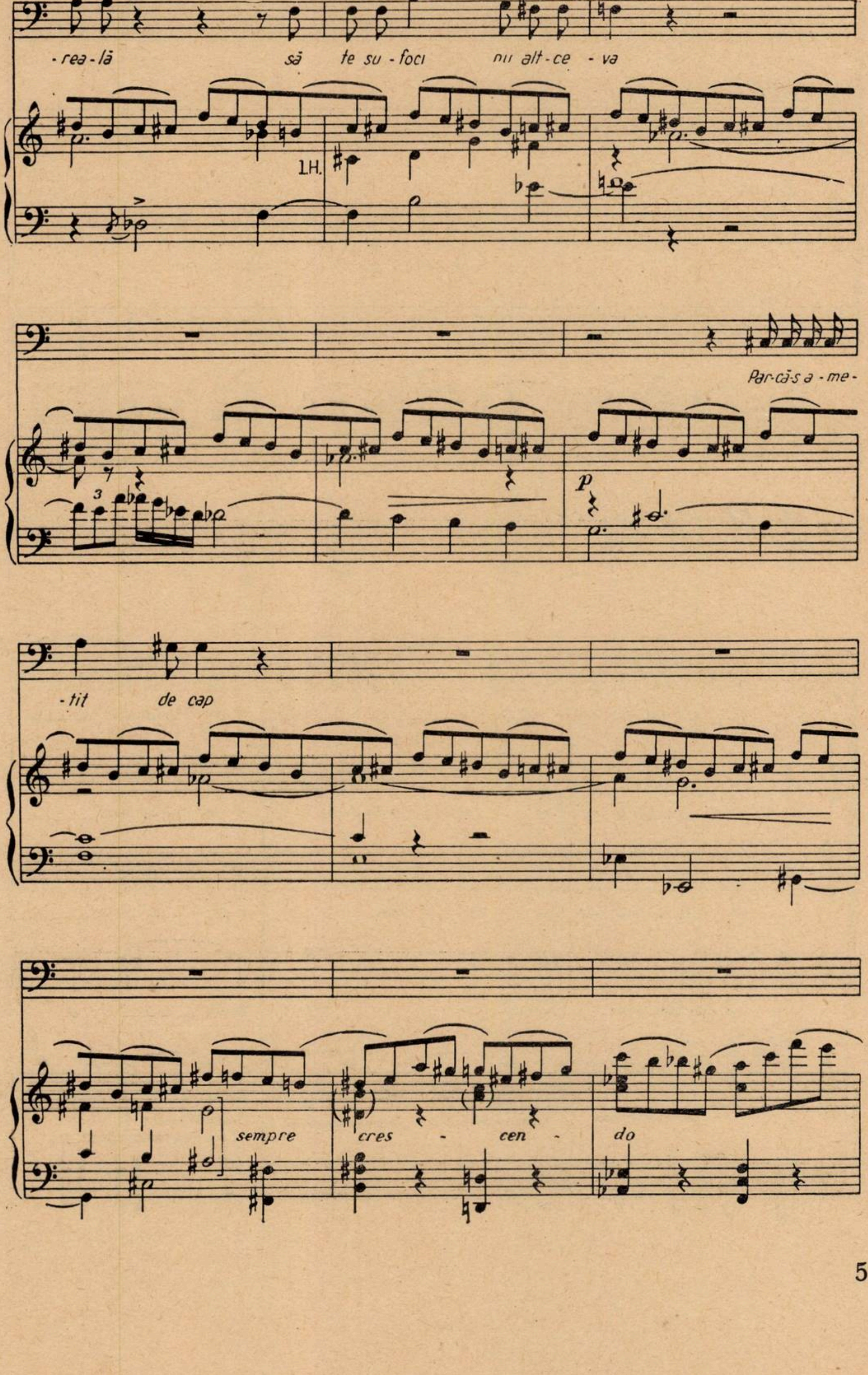
PĂCAT BOIERESC

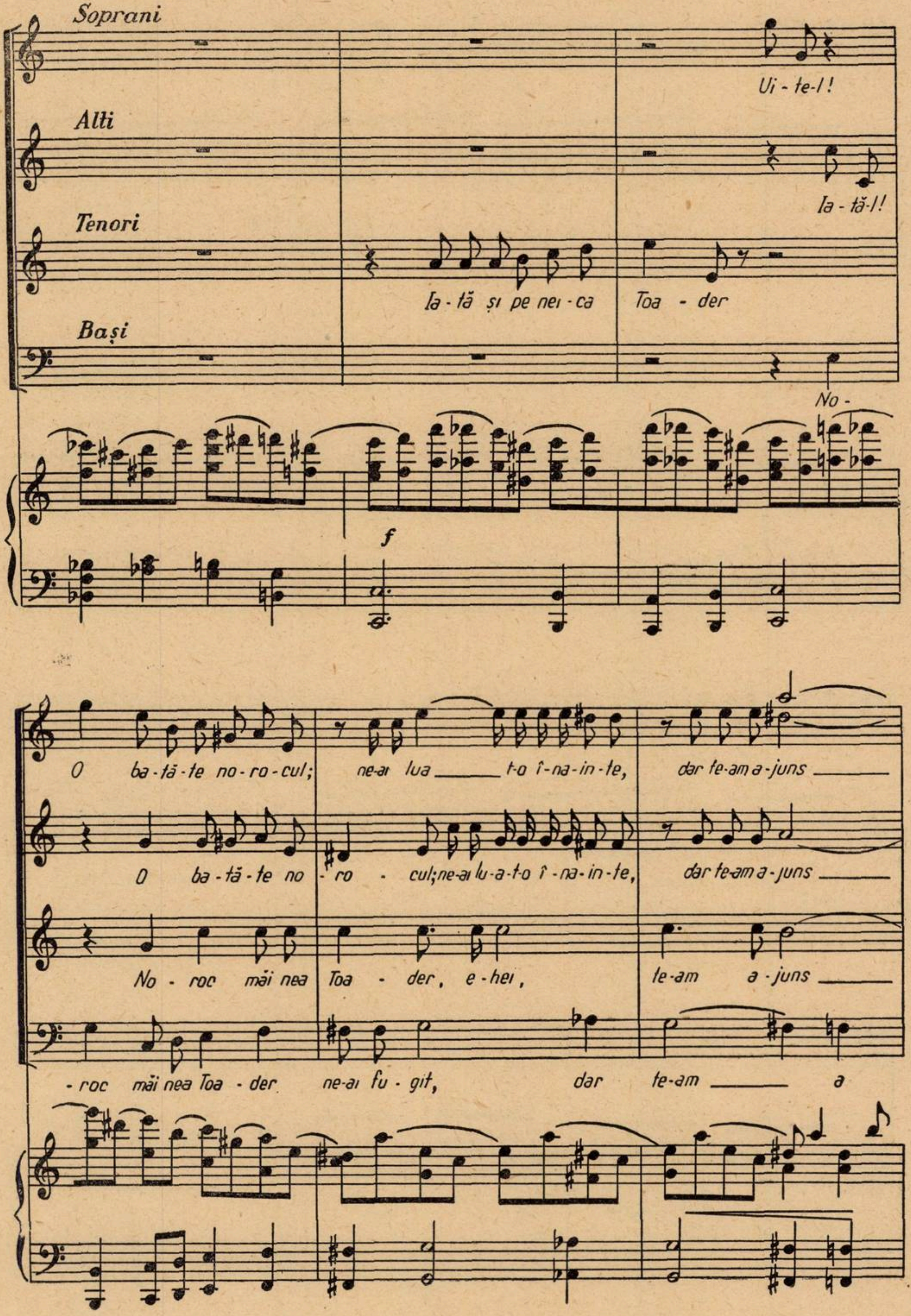
DRAMĂ MUZICALĂ ÎN DOUĂ ACTE
după nuvela cu același nume de Mihail Sadoveanu
CORURI ȘI DANSURI DIN ACTUL I

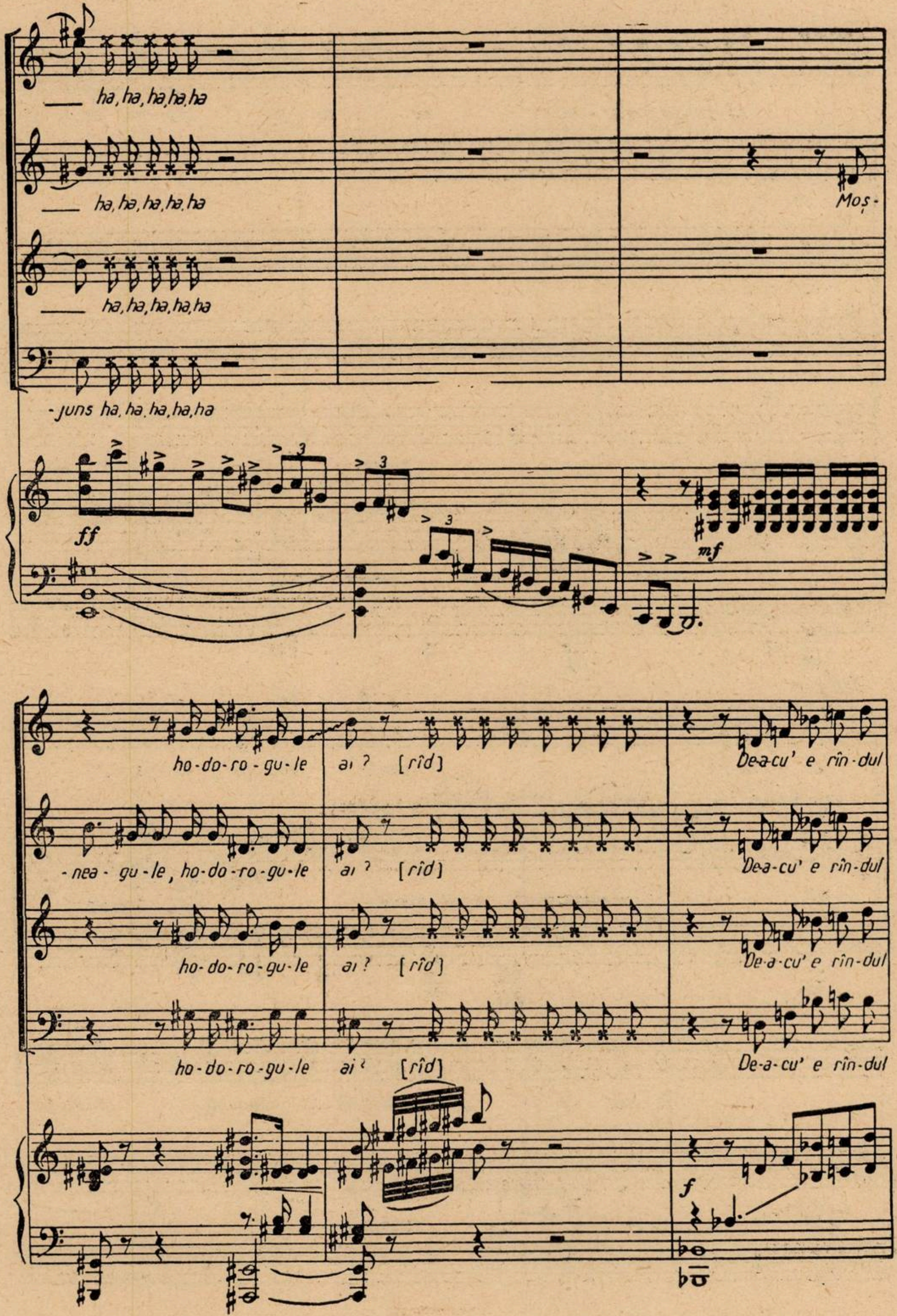
Text și Muzica:
MARTIAN NEGREA

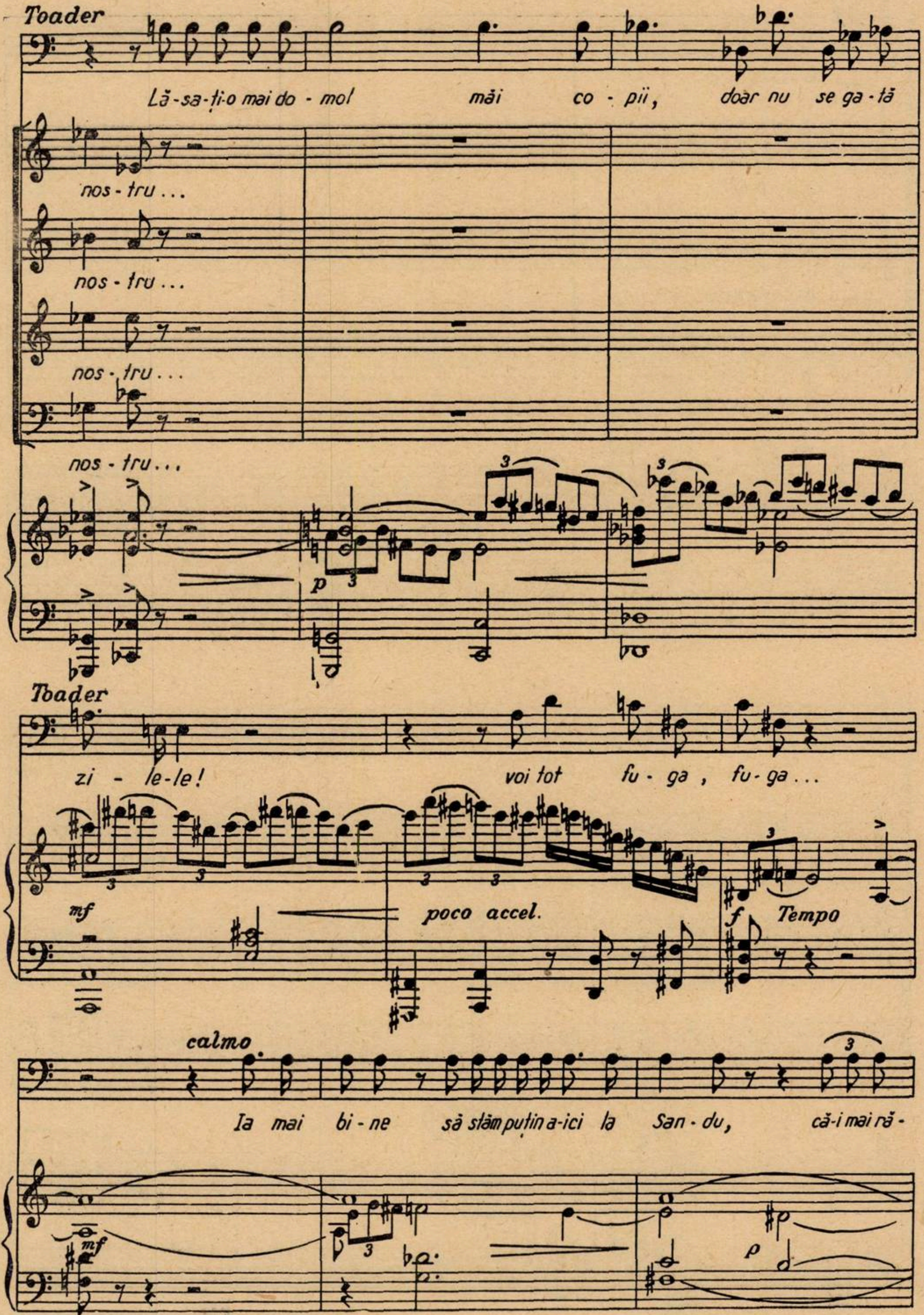

Andante poco sost.
Pian
mf
accel
f
p
tempo
12
mf
p
mf
p
f
p
cres - cen - do
f
p
mf

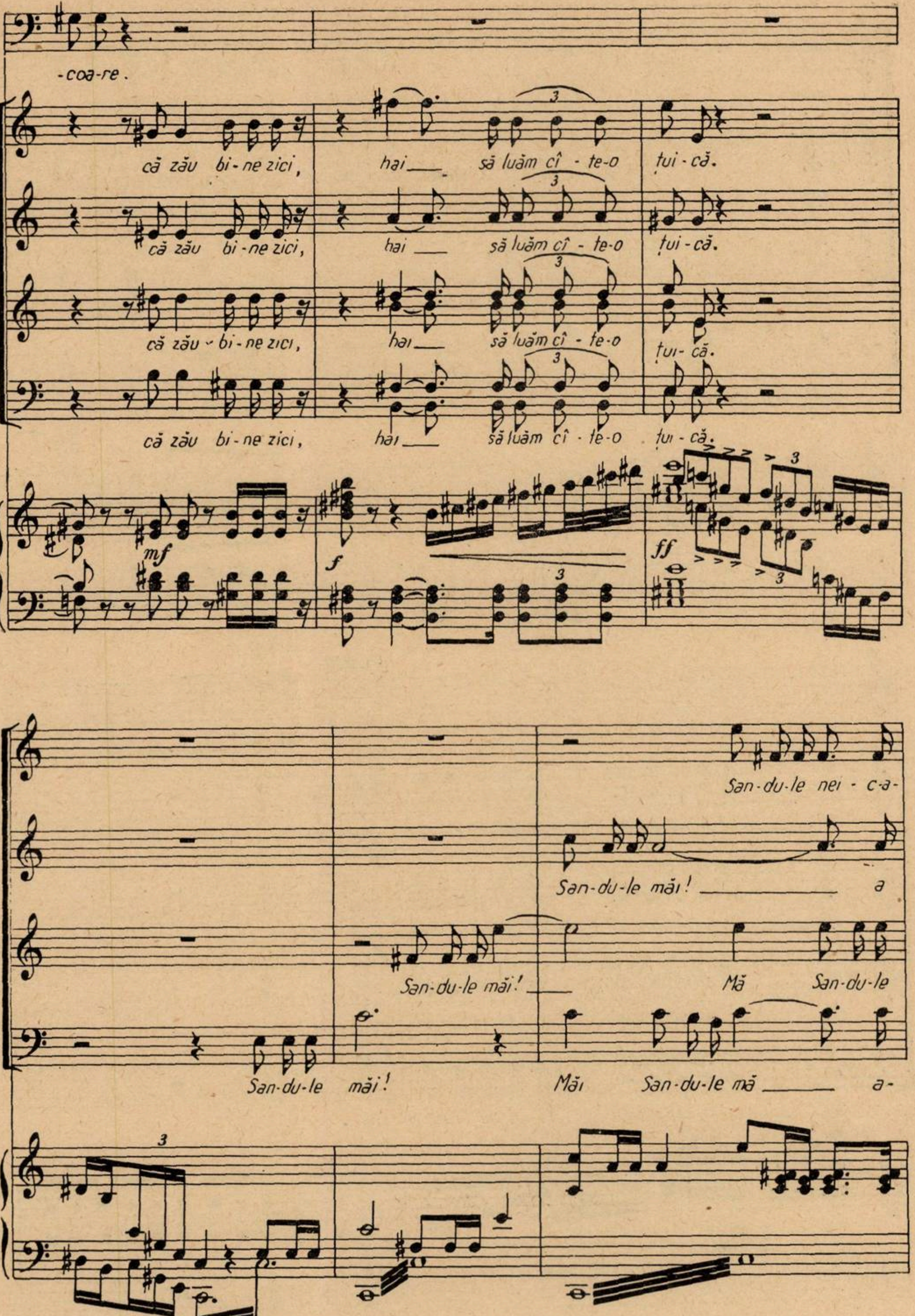

cres- cen - do
f
Sost.
ff
più mosso
f
mf
Toader
3
Ce do-go-

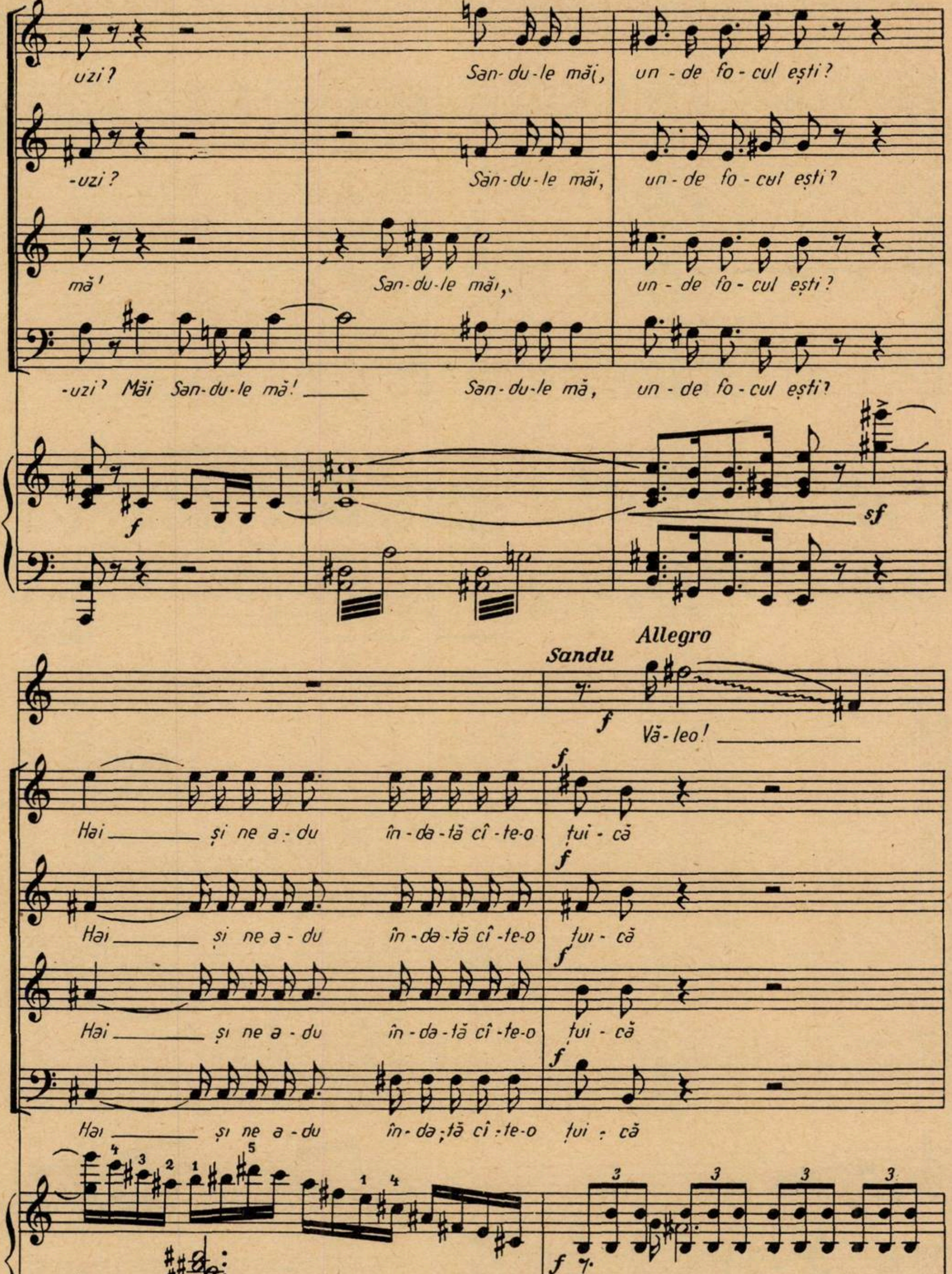

-rea-lă
să te su-foci nu alt-ce-va
1.H.
Par-că-s a-me-
p
-tit de cap
sempre cres - cen - do


Soprani
Alti
Tenori
Bași
Ui - te-l!
Ia - tă-l!
Ia - tă și pe nei - ca Toa - der
No -
f
O ba - tă - te no - ro - cul; ne-ai lua t-o î - na - in - te, dar te-am a - juns
O ba - tă - te no - ro - cul; ne-ai lu-a-t-o î - na - in - te, dar te-am a - juns
No - roc măi nea Toa - der, e - hei, te-am a - juns
- roc măi nea Toa - der ne-ai fu - git, dar te-am a

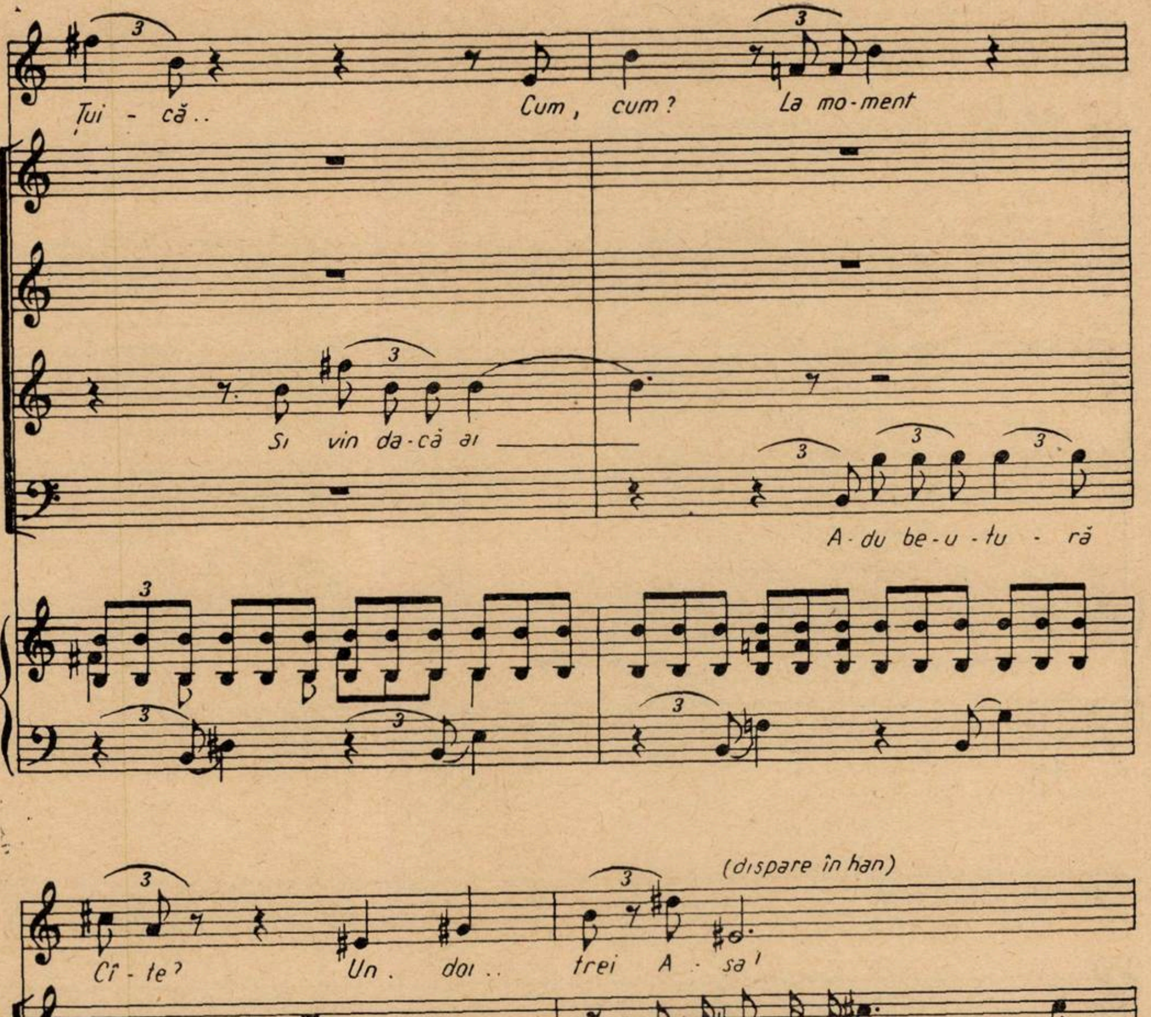

ha, ha, ha, ha, ha
ha, ha, ha, ha, ha
Moș-
ha, ha, ha, ha, ha
-juns ha, ha, ha, ha, ha
ff
3
mf
ho-do-ro-gu-le ai? [rîd] De-a-cu' e rîn-dul
-nea-gu-le, ho-do-ro-gu-le ai? [rîd] De-a-cu' e rîn-dul
ho-do-ro-gu-le ai? [rîd] De-a-cu' e rîn-dul
ho-do-ro-gu-le ai? [rîd] De-a-cu' e rîn-dul
f

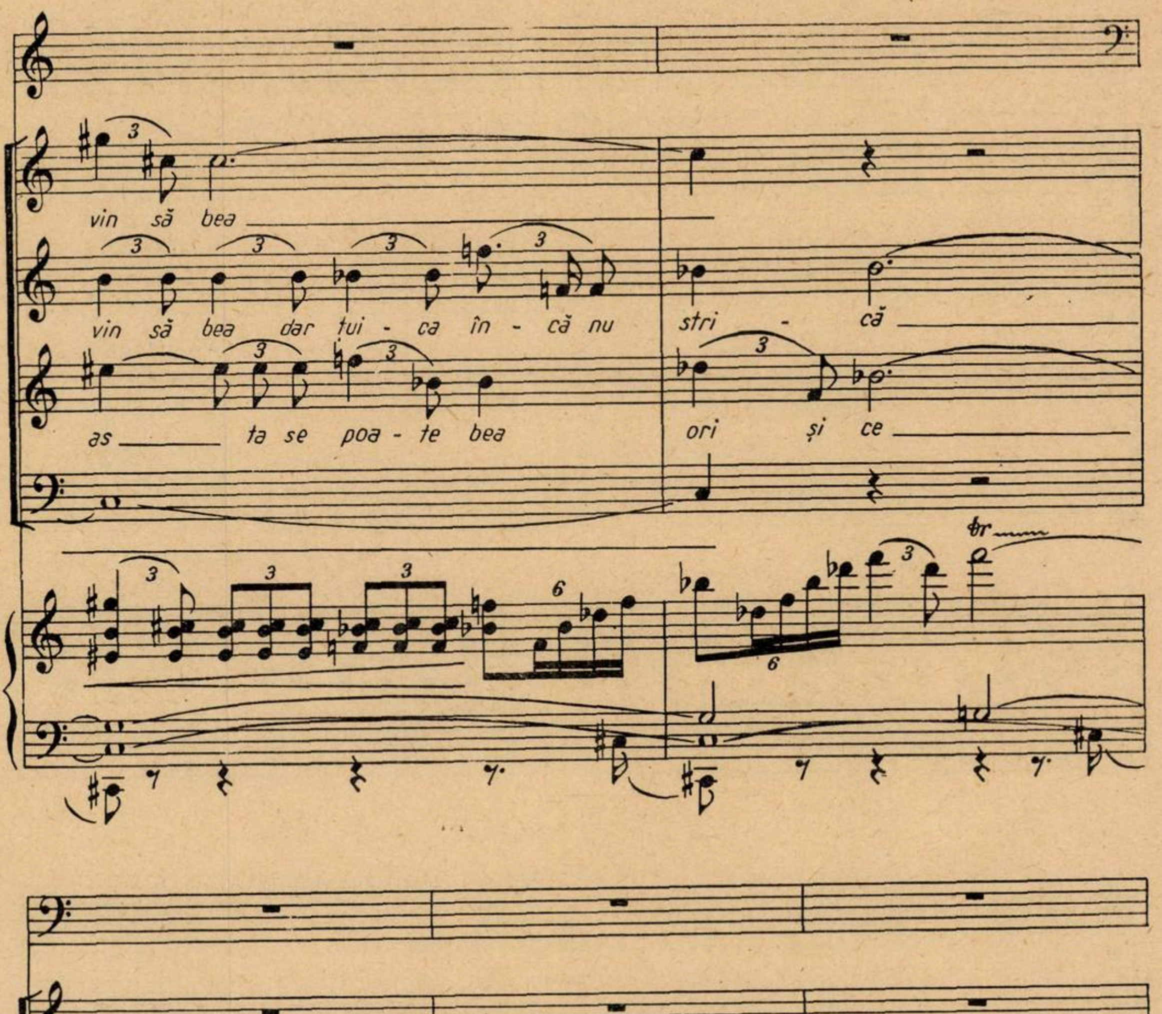

Toader
Lă-sa-ți-o mai do-mol măi co-pii, doar nu se ga-tă
nos-tru...
nos-tru...
nos-tru...
nos-tru...
p
3
Toader
zi-le-le! voi tot fu-ga, fu-ga...
mf
poco accel.
f
Tempo
calmo
Ia mai bi-ne să stăm puțin a-ici la San-du, că-i mai ră-
mf
p

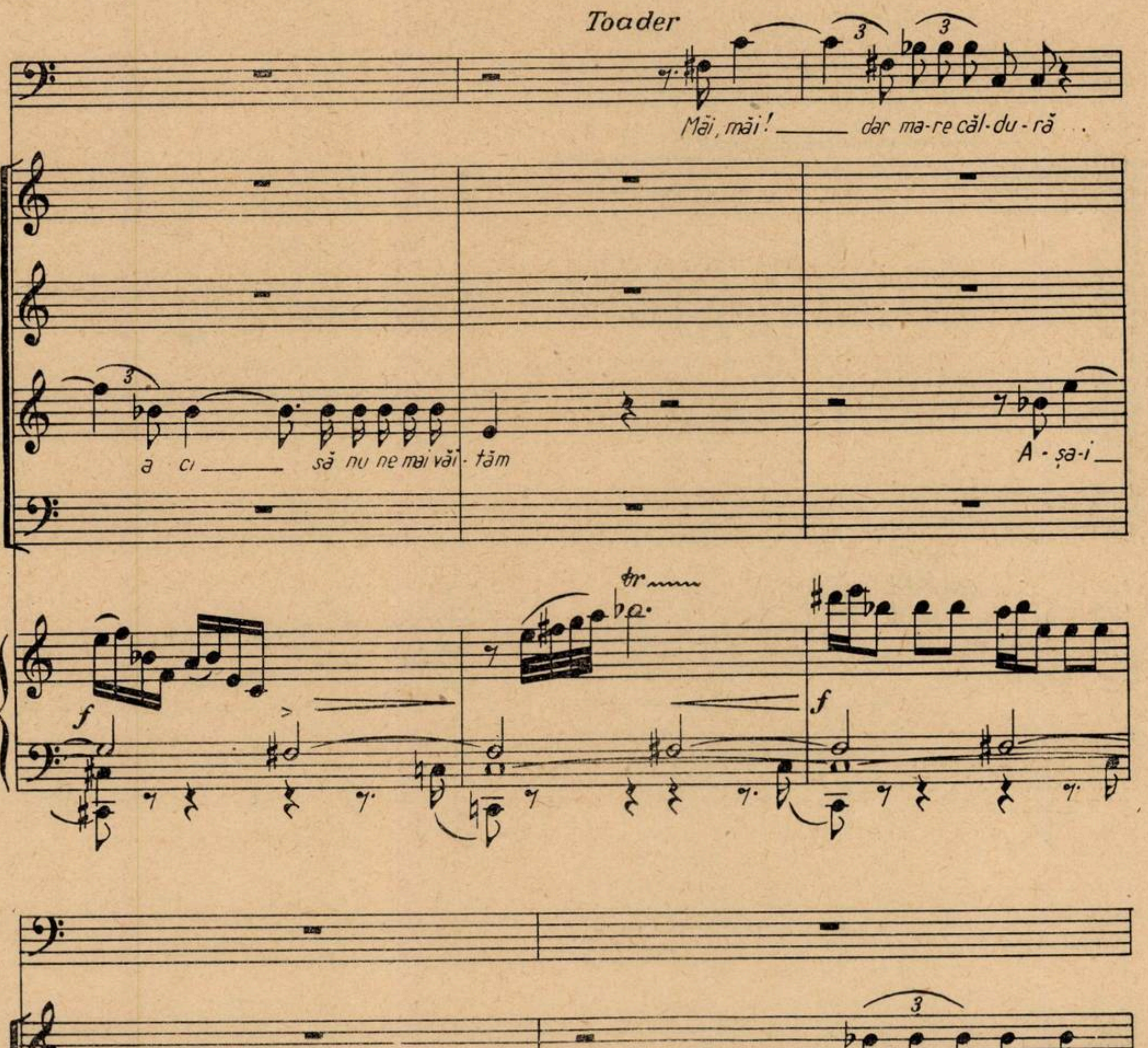

-coa-re.
că zău bi-ne zici, hai să luăm cî-te-o ţui-că.
că zău bi-ne zici, hai să luăm cî-te-o ţui-că.
că zău bi-ne zici, hai să luăm cî-te-o ţui-că.
că zău bi-ne zici, hai să luăm cî-te-o ţui-că.
mf
f
ff
3
San-du-le nei-ca-
San-du-le măi! a
San-du-le măi! Mă San-du-le
San-du-le măi! Măi San-du-le mă a-

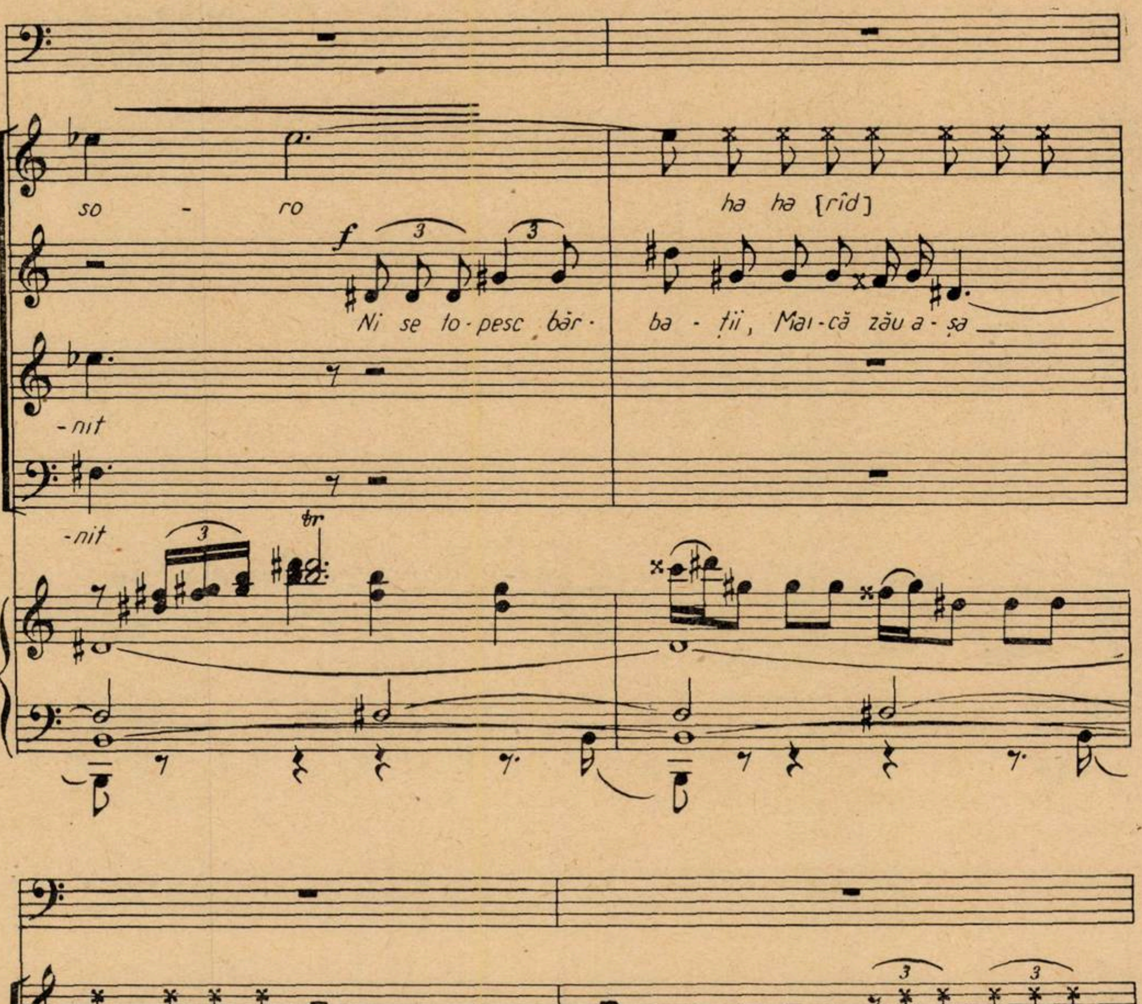

uzi? San-du-le măi, un-de fo-cul ești?
-uzi? San-du-le măi, un-de fo-cul ești?
mă! San-du-le măi, un-de fo-cul ești?
-uzi? Măi San-du-le mă! San-du-le mă, un-de fo-cul ești?
f
sf
Allegro
Sandu
f
Vă-leo!
Hai și ne a-du în-da-tă cî-te-o tui-că
Hai și ne a-du în-da-tă cî-te-o tui-că
Hai și ne a-du în-da-tă cî-te-o tui-că
Hai și ne a-du în-da-tă cî-te-o tui-că
f
f
f
f
f

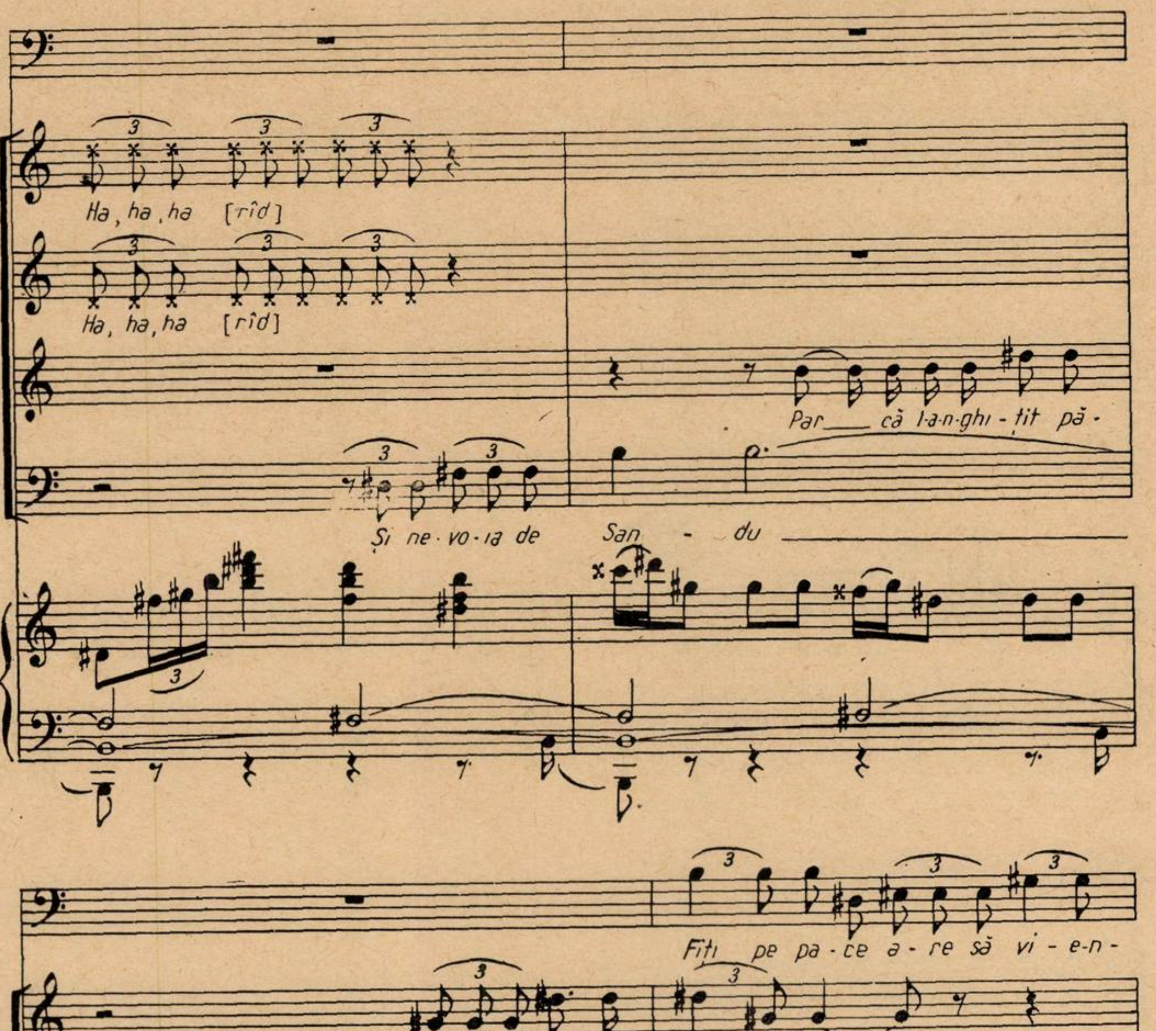
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

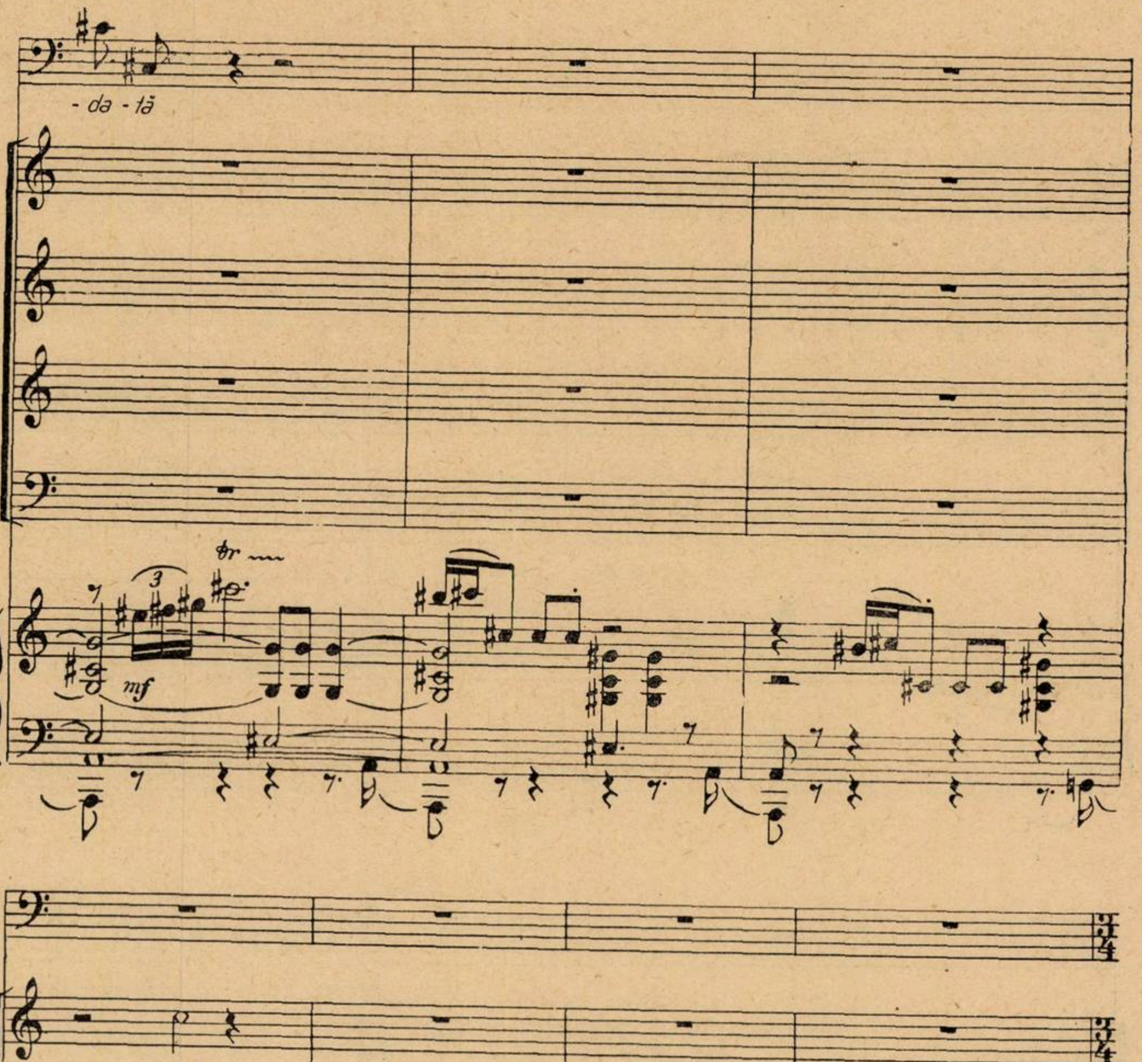

Ţui - că..
Cum, cum?
La mo-ment
Si vin da-că ai
A-du be-u-tu-ră
(dispare în han)
Cî - te?
Un. doi..
trei A - şa!
Pe-o căl-du-ră ca as ta
Pe-o căl-du-ră ca as ta
Pe-o căl-du-ră ca
că de mîn-ca-re-a-vem şi noi

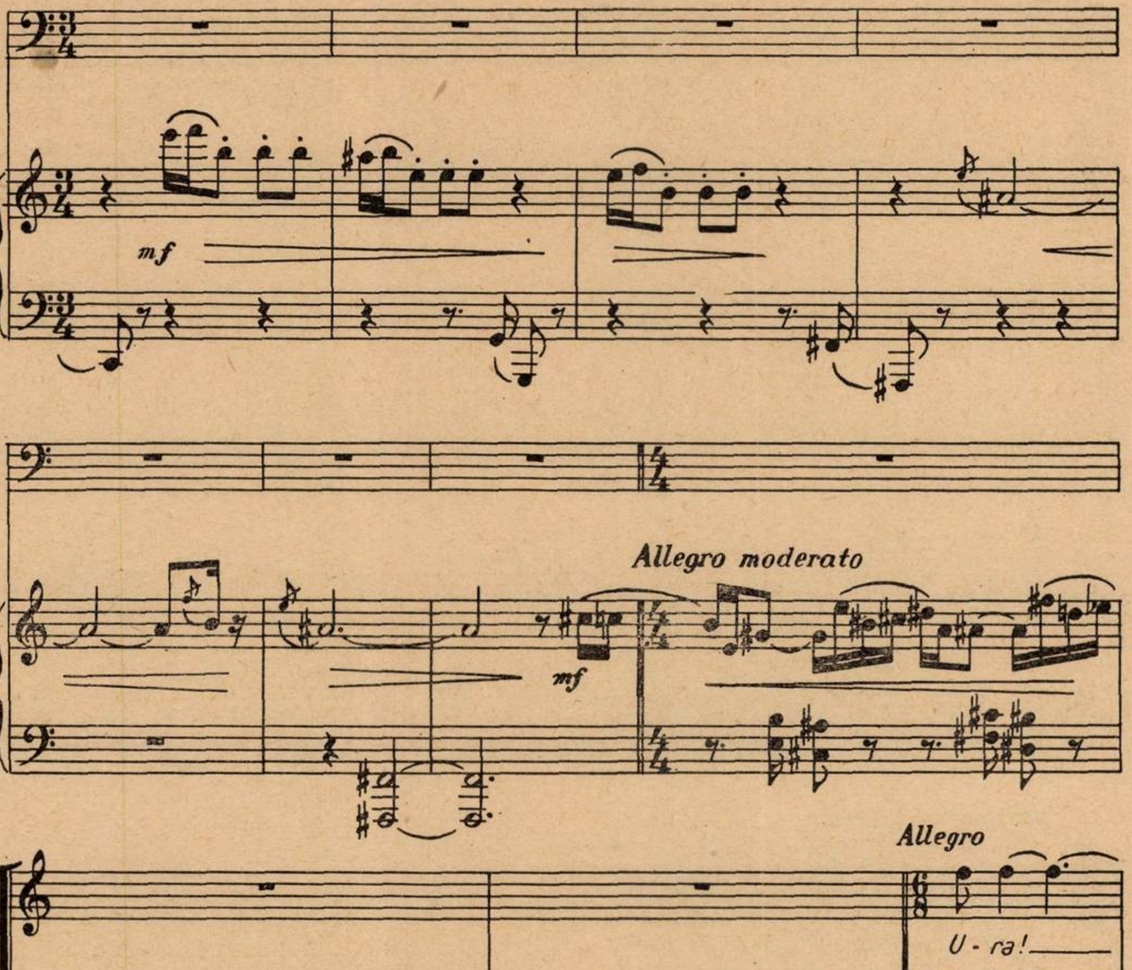

vin să bea
vin să bea dar tui - ca în - că nu stri - că
as ta se poa - te bea ori și ce
tr
E - hei! mă nei - că
mf
Fi - e că azi par - că to - tus e prea cald
f

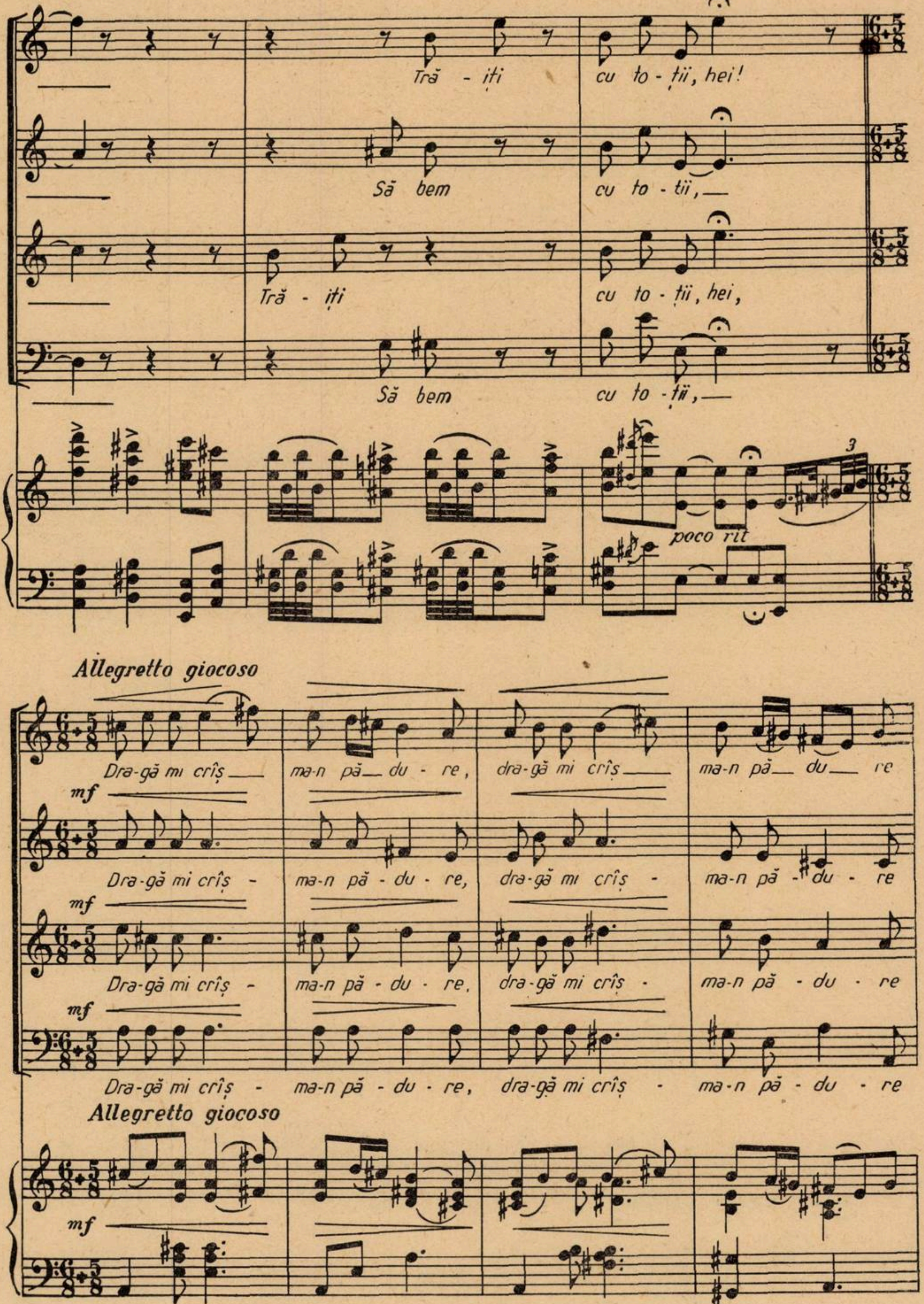

Toader
Măi, măi! ___ dar ma-re căl-du-ră . .
a ci ___ să nu ne mai văi-tăm
A-șa-i ___
tr
f
f
Ma-re mi-nu-ne
mo-șu-le
A-șa u-na nu s-a mai po-me-
A-șa-i mo-șu-le A-șa u-na nu s-a mai po-me-

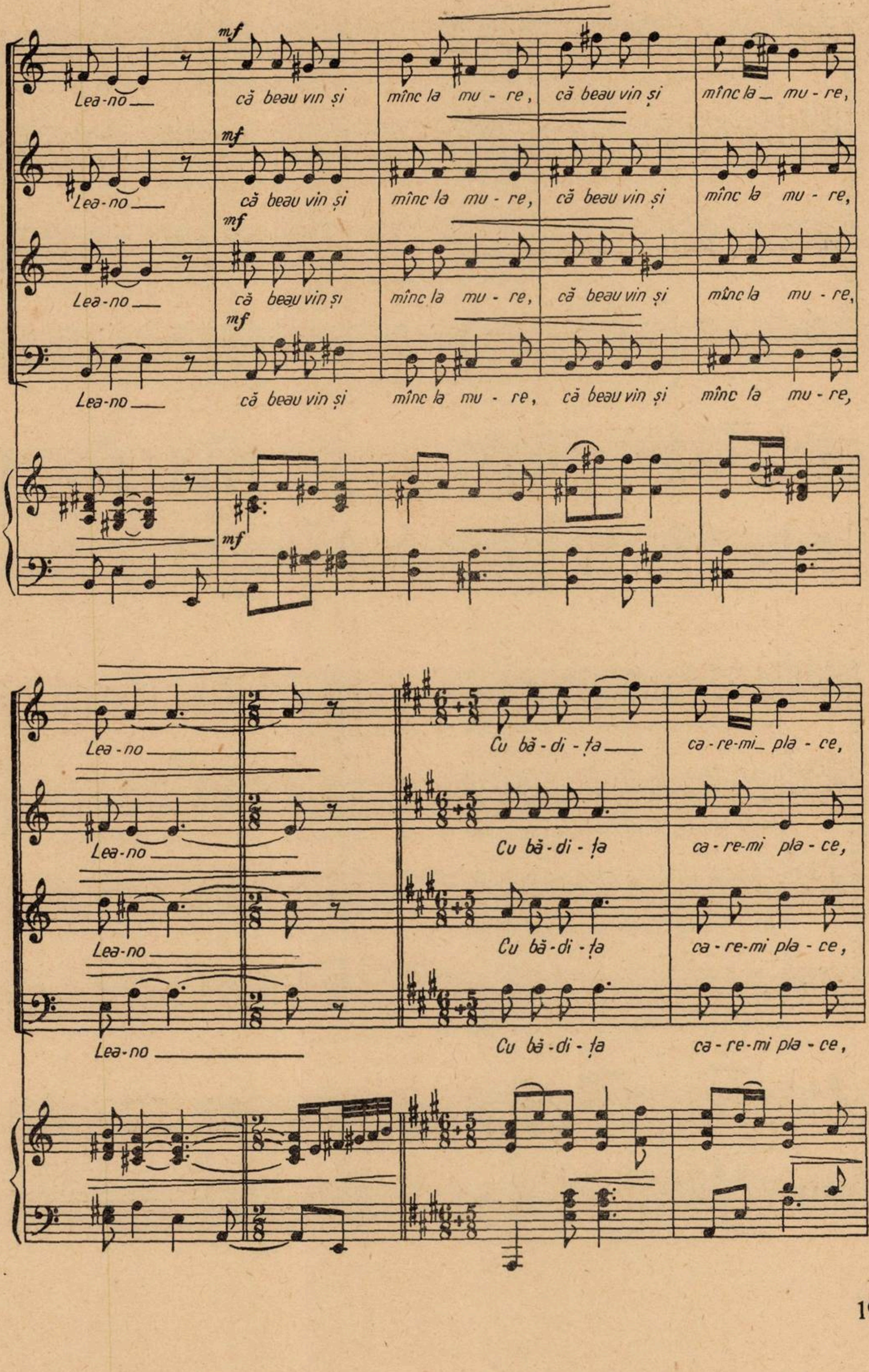

so - ro
ha ha [rîd]
f
Ni se to-pesc băr-ba-ții, Mai-că zău a-șa
-nit
-nit
tr
S-au în-mu-iat de tot Ha, ha, ha. [rîd]
Ha, ha [rîd]
f

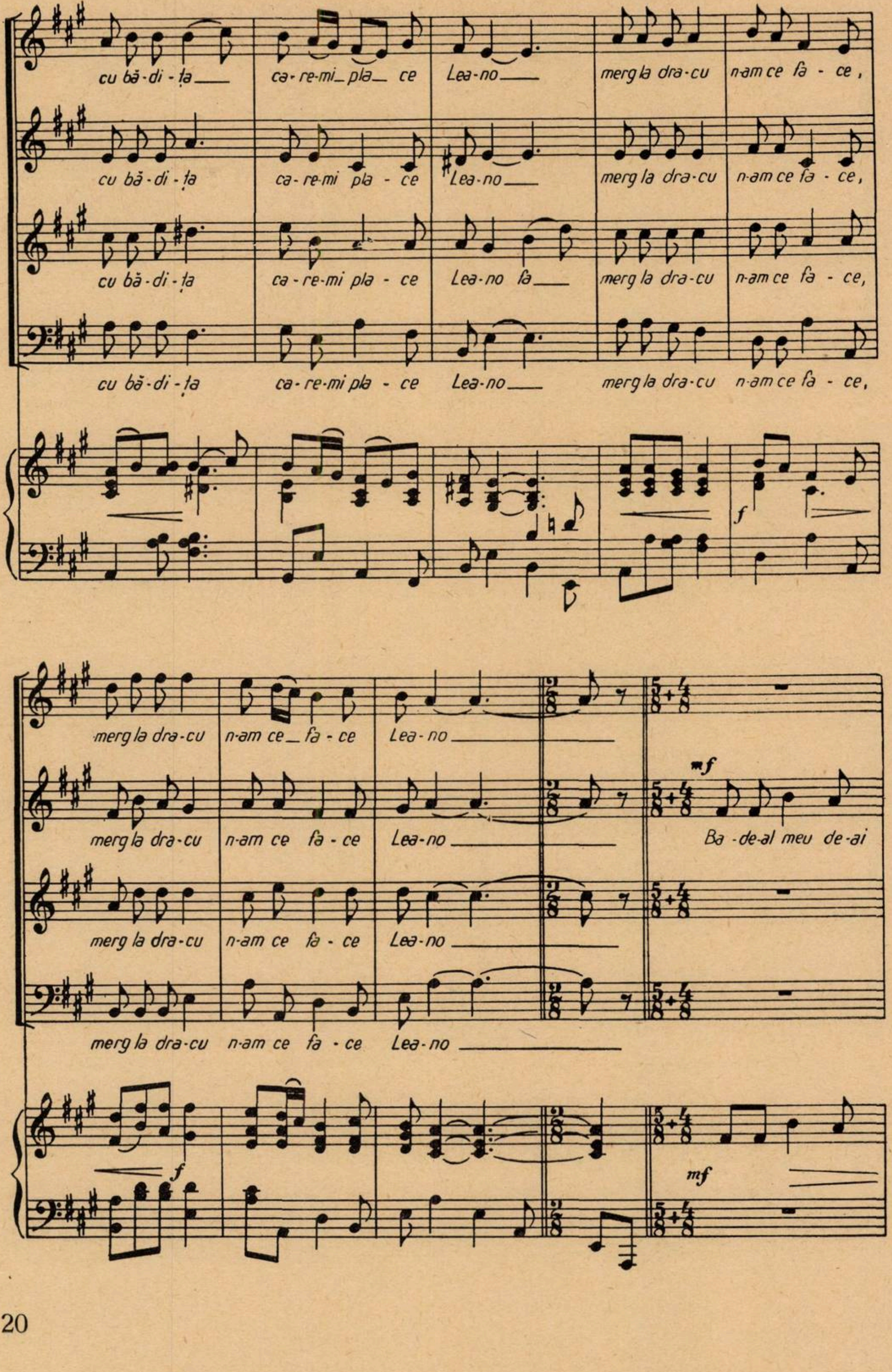

Ha, ha, ha [rîd]
Ha, ha, ha [rîd]
Par — că î-n-ghi-țit pă-
Și ne-vo-ia de San - du
Fiți pe pa-ce a-re să vi-e-n-
A-re de lu-cru-n piv-ni-ță
A-re de lu - cru în piv-ni-ță
-mîn - tul de viu
nu mai vi-ne
tr

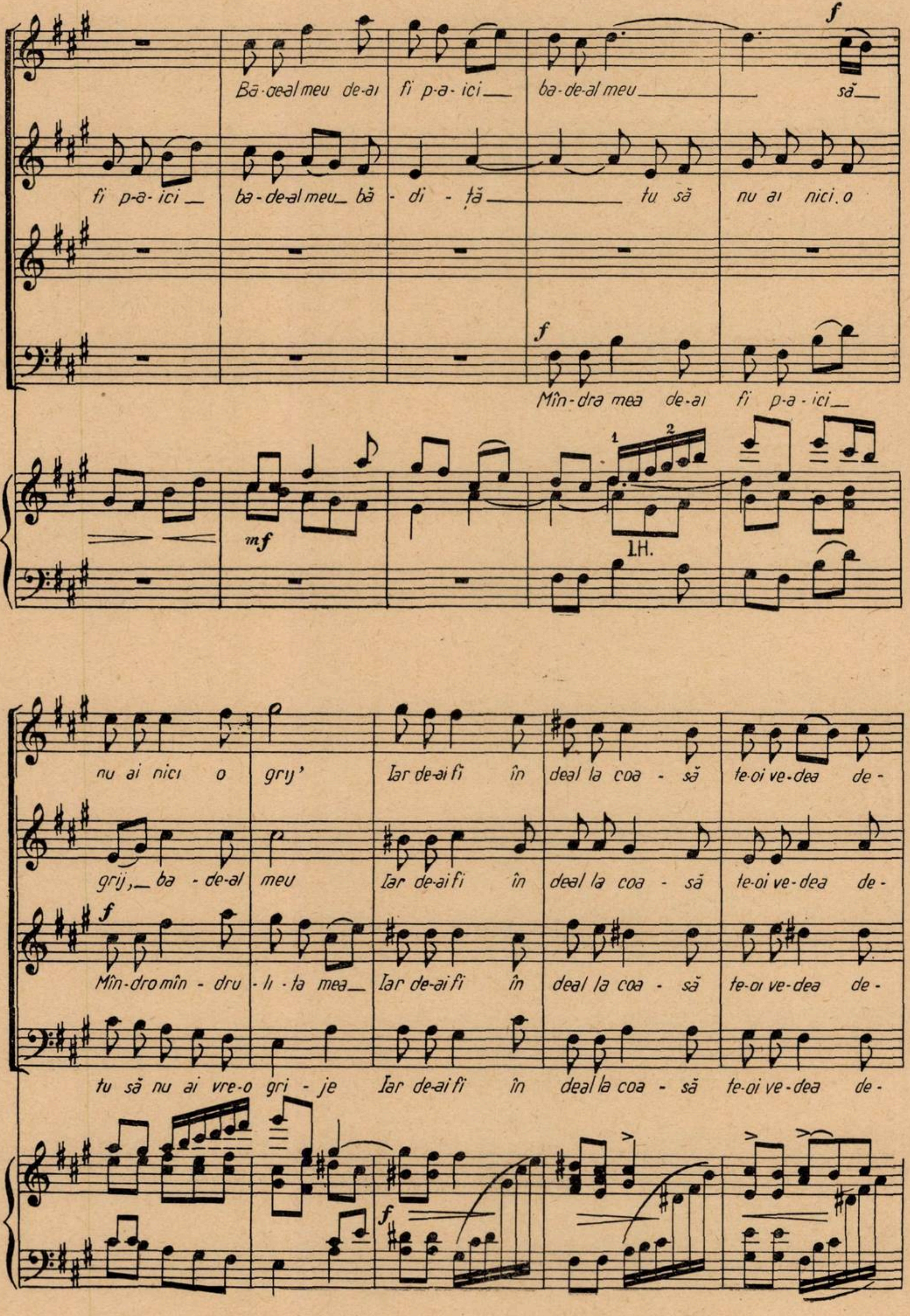

- da - tă
tr
3
mf
Uf!
Uf!
Uf!
Uf!
3
3
3

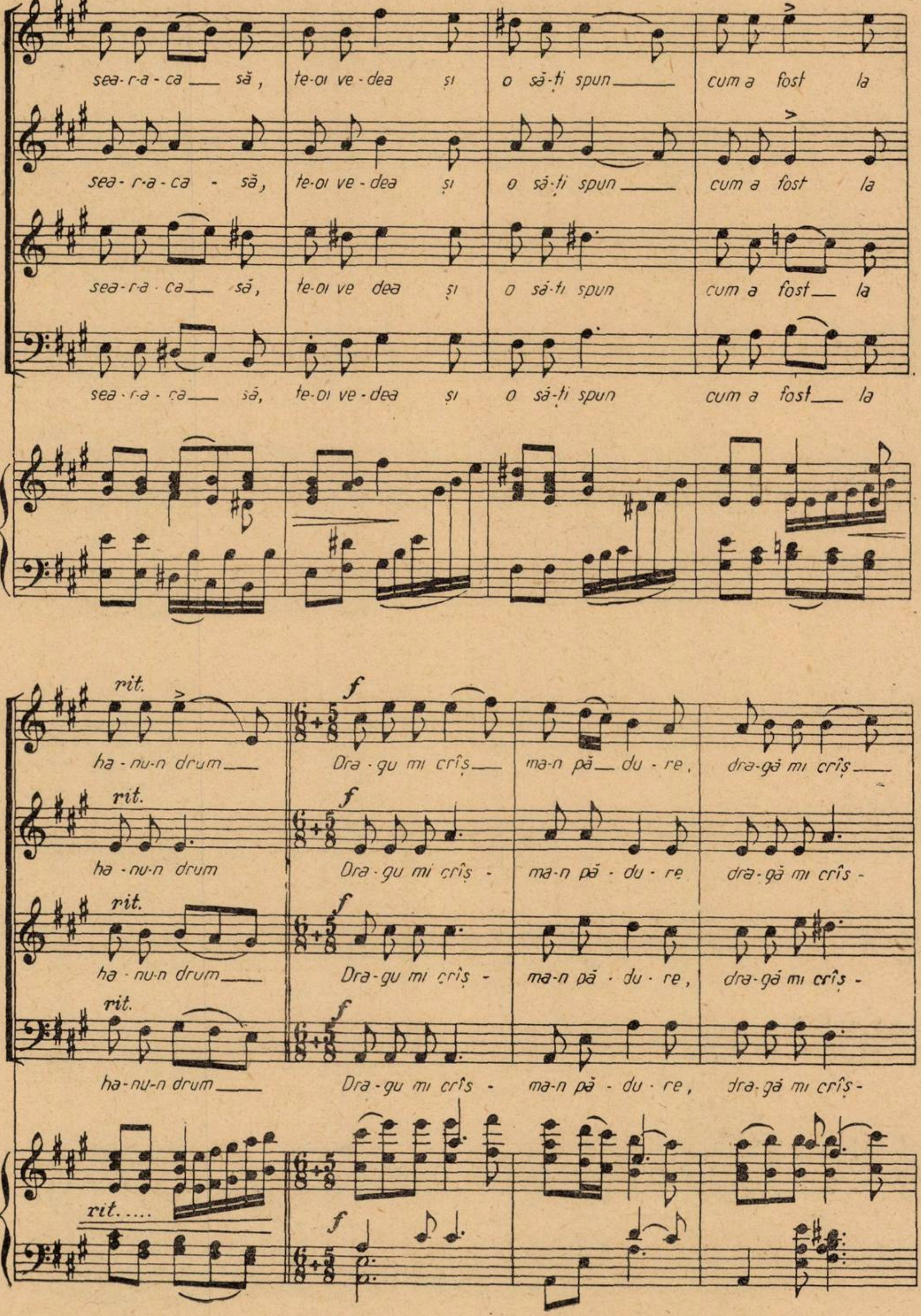

mf
Allegro moderato
mf
Allegro
U - ra!
U - ra!
U - ra!
U - ra!
Allegro
8
strin - gen do
ff

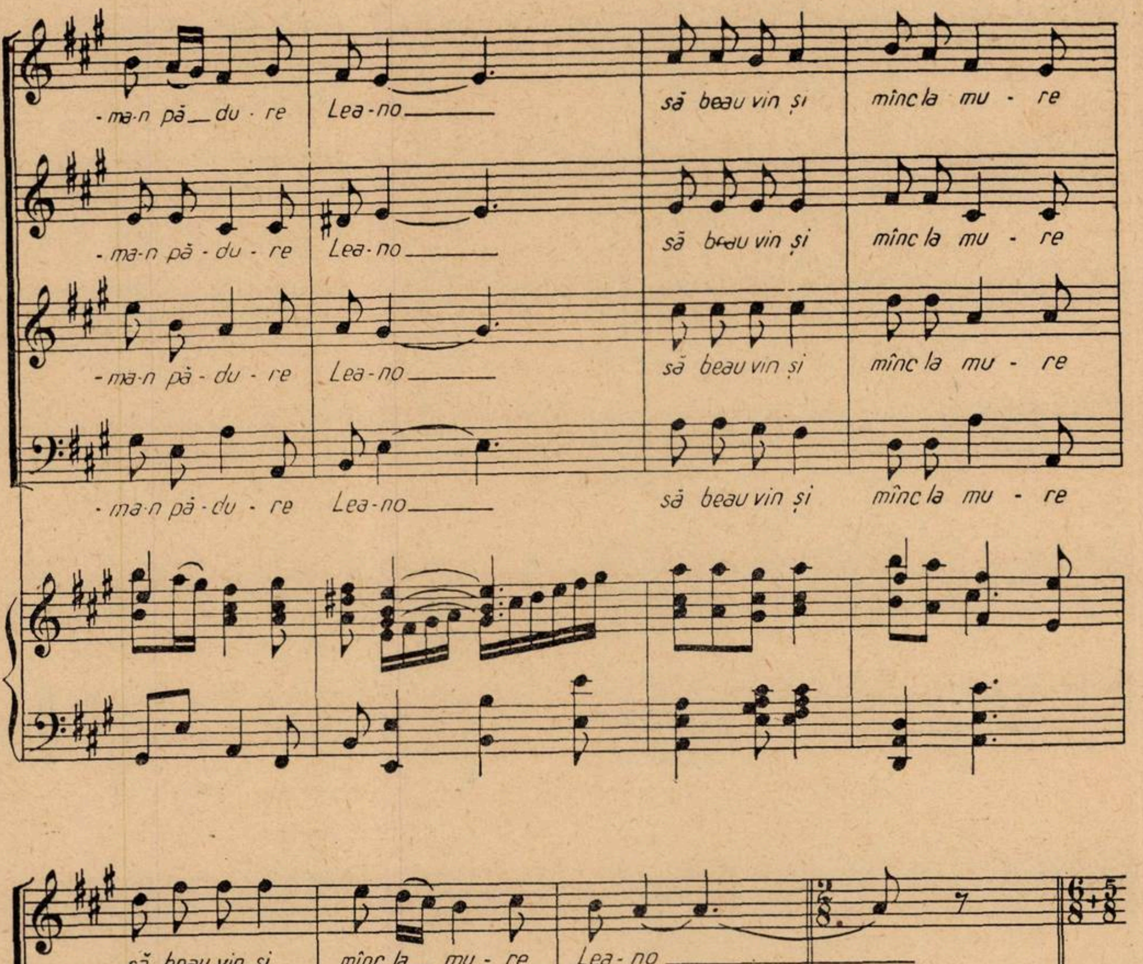

Tră - iţi cu to - ţii, hei!
Să bem cu to - ţii, —
Tră - iţi cu to - ţii, hei,
Să bem cu to - ţii, —
poco rit
3
Allegretto giocoso
mf
Dra-gă mi crîş — ma-n pă — du - re, dra-gă mi crîş — ma-n pă — du — re
Dra-gă mi crîş - ma-n pă - du - re, dra-gă mi crîş - ma-n pă - du - re
Dra-gă mi crîş - ma-n pă - du - re, dra-gă mi crîş - ma-n pă - du - re
Dra-gă mi crîş - ma-n pă - du - re, dra-gă mi crîş - ma-n pă - du - re
Allegretto giocoso
mf

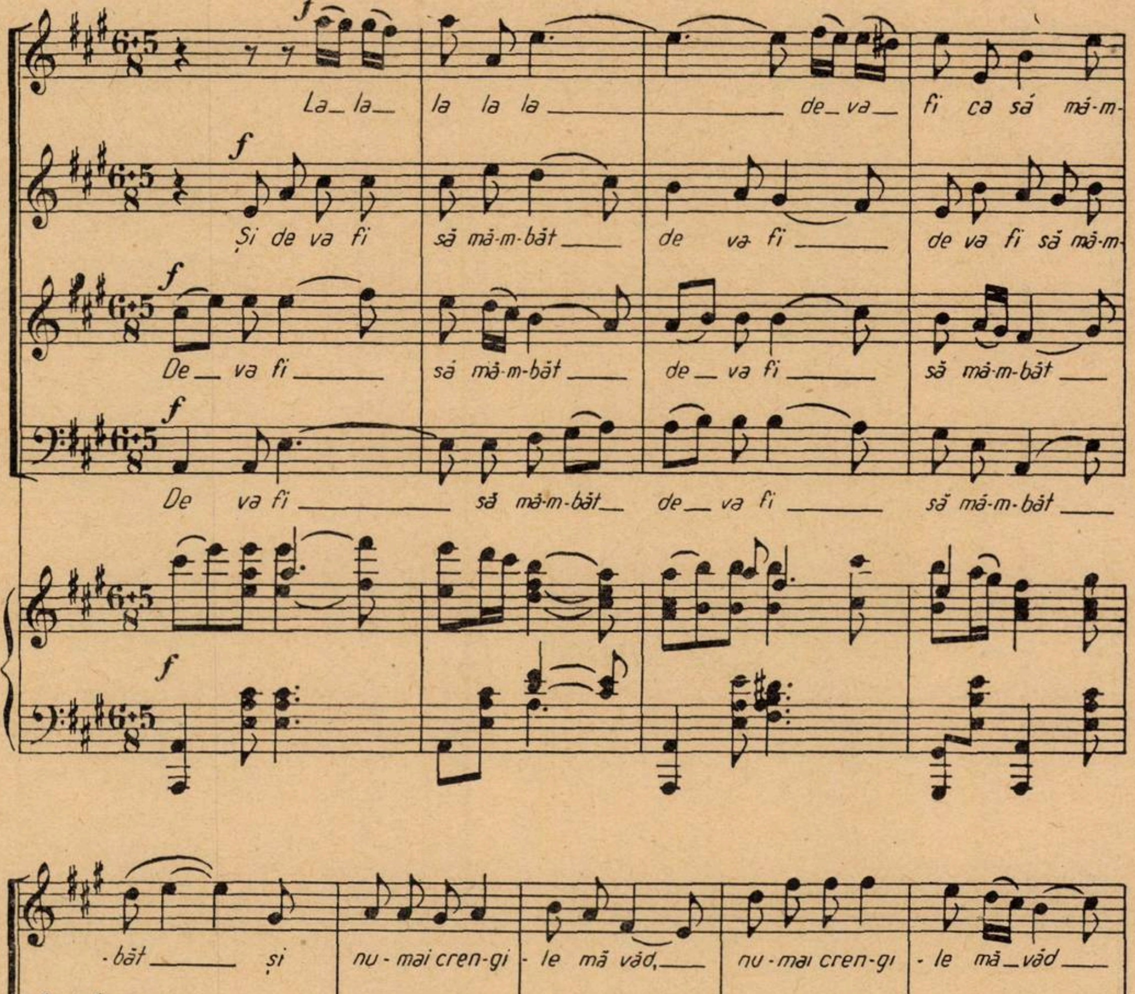

mf
Lea-no — că beau vin și mînc la mu-re, că beau vin și mînc la — mu-re,
Lea-no — că beau vin și mînc la mu-re, că beau vin și mînc la mu-re,
Lea-no — că beau vin și mînc la mu-re, că beau vin și mînc la mu-re,
Lea-no — că beau vin și mînc la mu-re, că beau vin și mînc la mu-re,
2/8
6/8+5/8
Lea-no — Cu bă-di-ța — ca-re-mi — pla-ce,
Lea-no — Cu bă-di-ța ca-re-mi pla-ce,
Lea-no — Cu bă-di-ța ca-re-mi pla-ce,
Lea-no — Cu bă-di-ța ca-re-mi pla-ce,

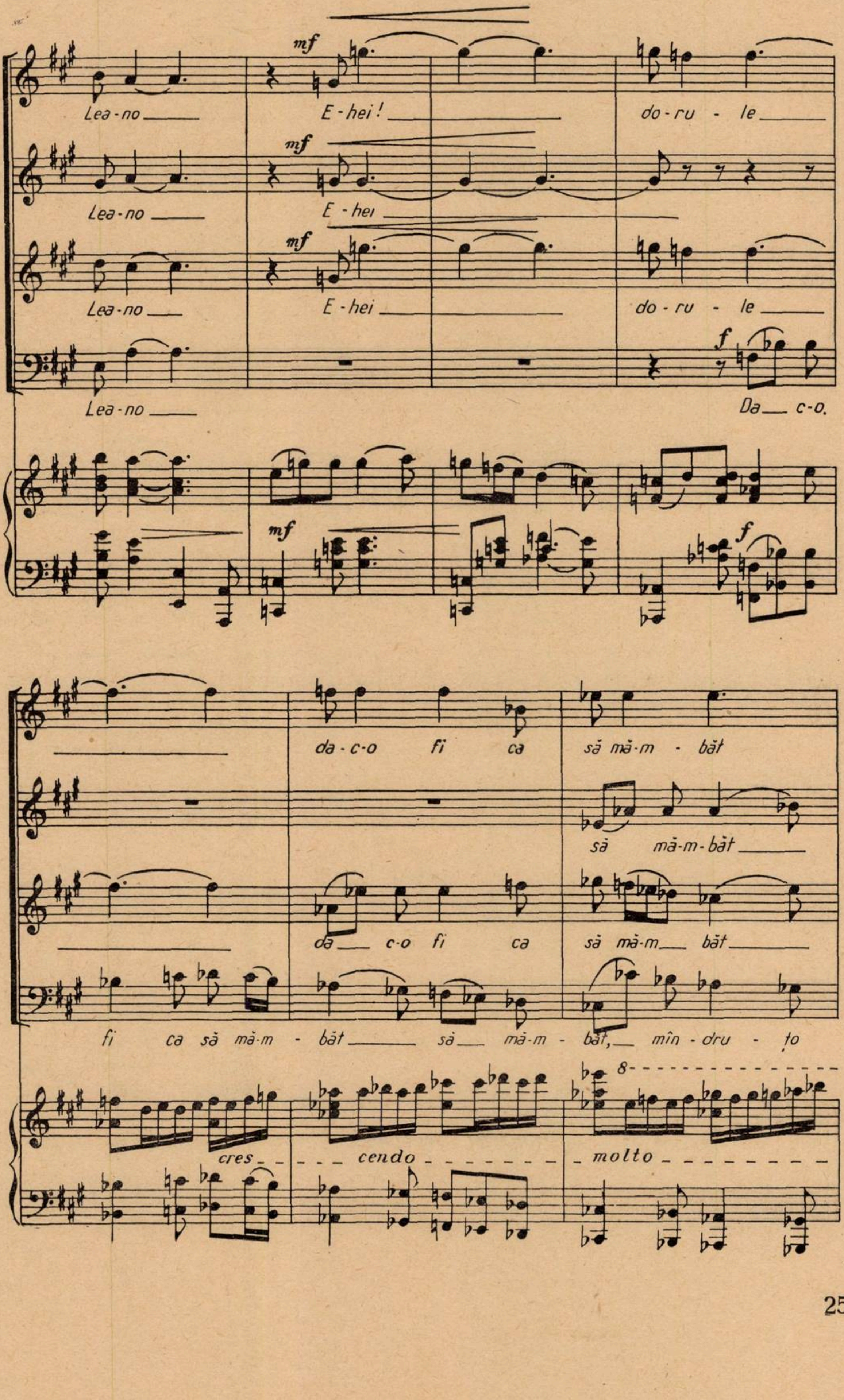

cu bă-di-ța ca-re-mi pla-ce Lea-no merg la dra-cu n-am ce fa-ce,
cu bă-di-ța ca-re-mi pla-ce Lea-no merg la dra-cu n-am ce fa-ce,
cu bă-di-ța ca-re-mi pla-ce Lea-no fa merg la dra-cu n-am ce fa-ce,
cu bă-di-ța ca-re-mi pla-ce Lea-no merg la dra-cu n-am ce fa-ce,
f
merg la dra-cu n-am ce fa-ce Lea-no
mf
merg la dra-cu n-am ce fa-ce Lea-no Ba-de-al meu de-ai
merg la dra-cu n-am ce fa-ce Lea-no
merg la dra-cu n-am ce fa-ce Lea-no
f
mf

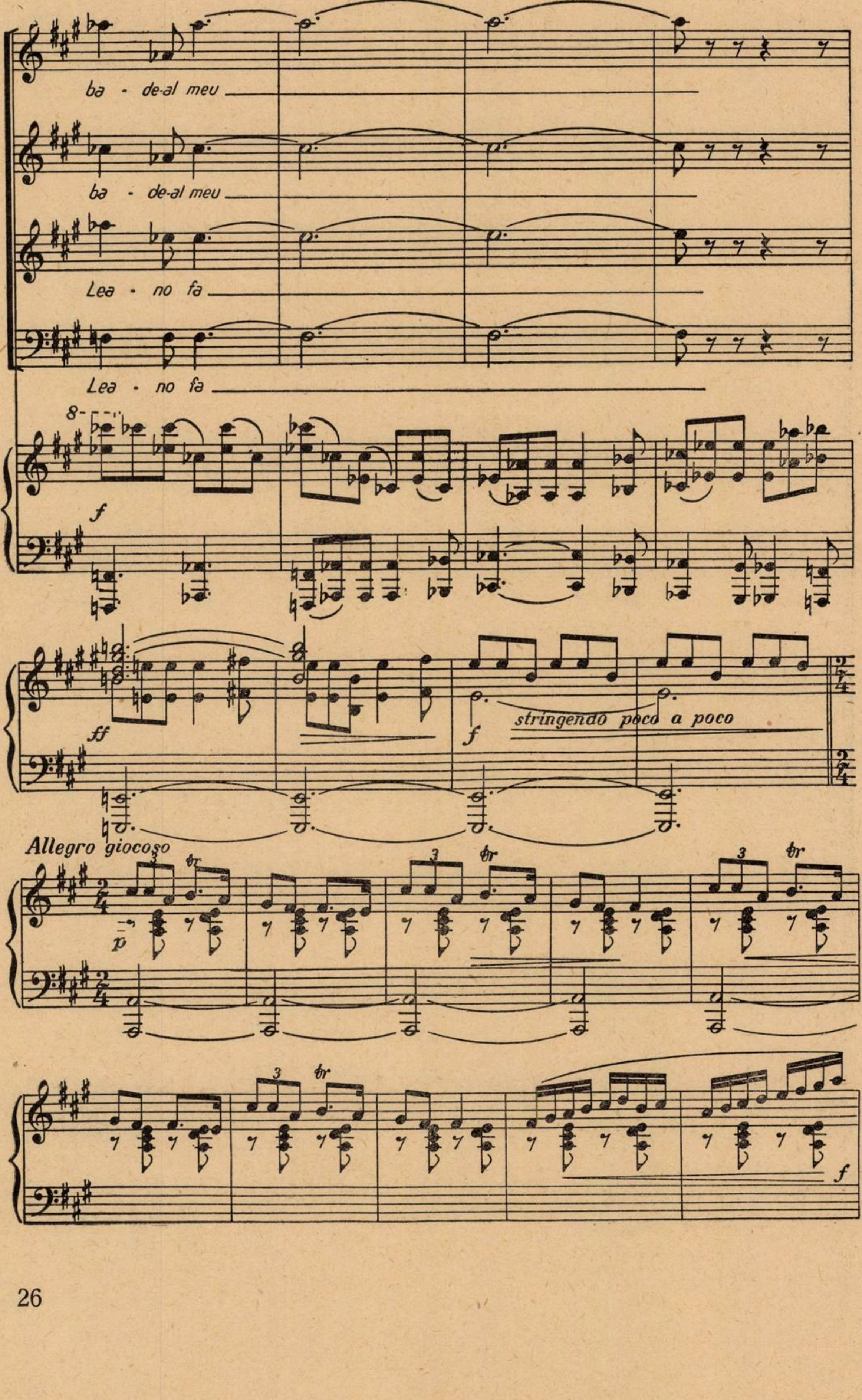

f
Bă-dea-l meu de-ai fi p-a-ici___ ba-de-al meu________ să___
fi p-a-ici___ ba-de-al meu___ bă - di - ță________ tu să nu ai nici o
f
Mîn-dra mea de-ai fi p-a-ici___
mf
1
2
I.H.
nu ai nici o grij' Iar de-ai fi în deal la coa - să te-oi ve-dea de -
grij,___ ba - de-al meu Iar de-ai fi în deal la coa - să te-oi ve-dea de -
f
Mîn-dro mîn - dru - li - ța mea___ Iar de-ai fi în deal la coa - să te-oi ve-dea de -
tu să nu ai vre-o gri - je Iar de-ai fi în deal la coa - să te-oi ve-dea de -
f

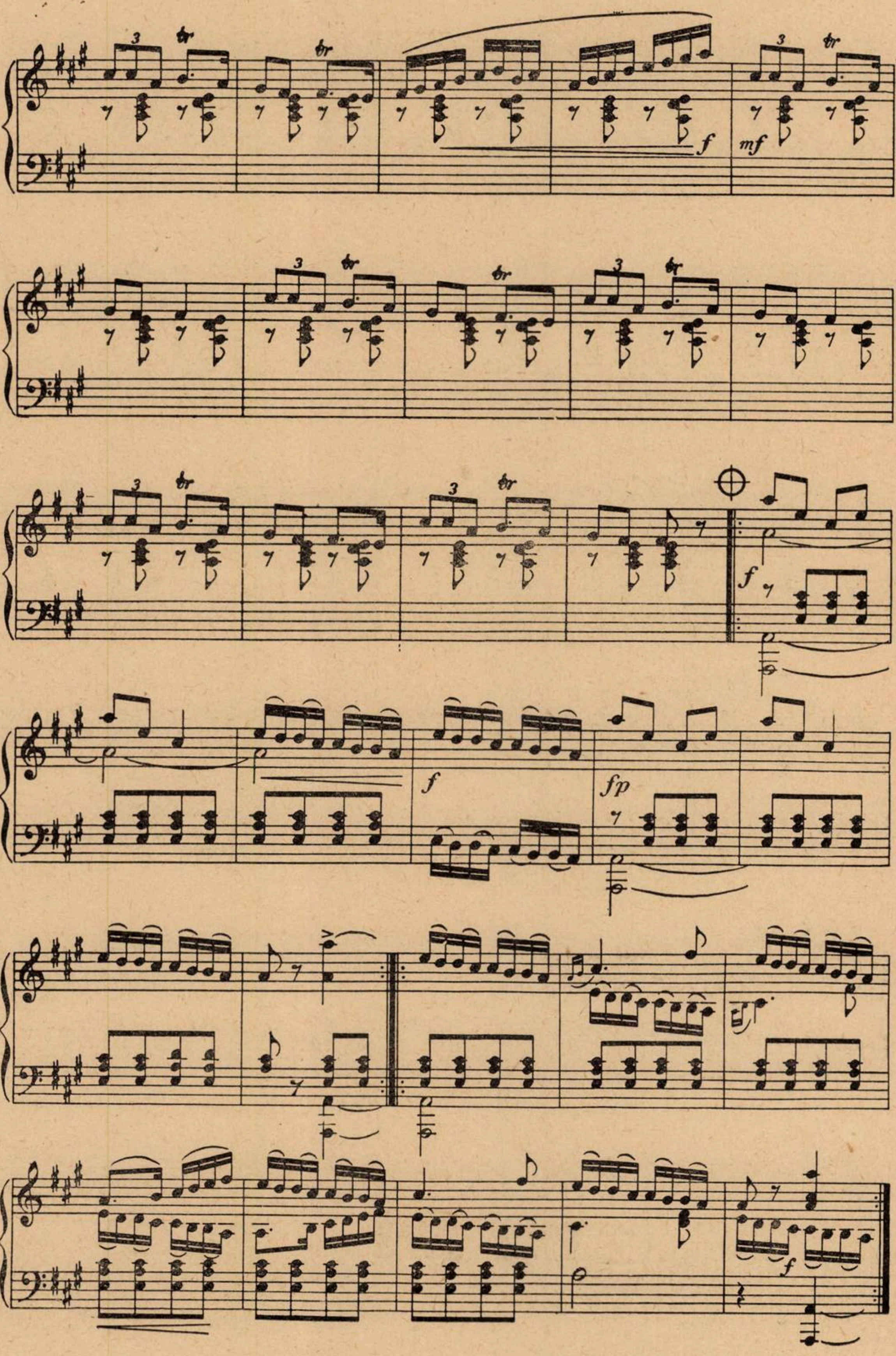

sea-r-a-ca — să, te-oi ve-dea și o să-ți spun — cum a fost la
sea-r-a-ca - să, te-oi ve-dea și o să-ți spun — cum a fost la
sea-r-a-ca — să, te-oi ve dea și o să-ți spun cum a fost — la
sea-r-a-ca — să, te-oi ve-dea și o să-ți spun cum a fost — la
rit.
f
ha-nu-n drum — Dra-gu mi crîș — ma-n pă — du-re, dra-gă mi crîș —
ha-nu-n drum Dra-gu mi crîș - ma-n pă-du-re dra-gă mi crîs -
ha-nu-n drum — Dra-gu mi crîș - ma-n pă-du-re, dra-gă mi crîș -
ha-nu-n drum — Dra-gu mi crîs - ma-n pă-du-re, dra-gă mi crîș-
rit.....
6+5
8 8

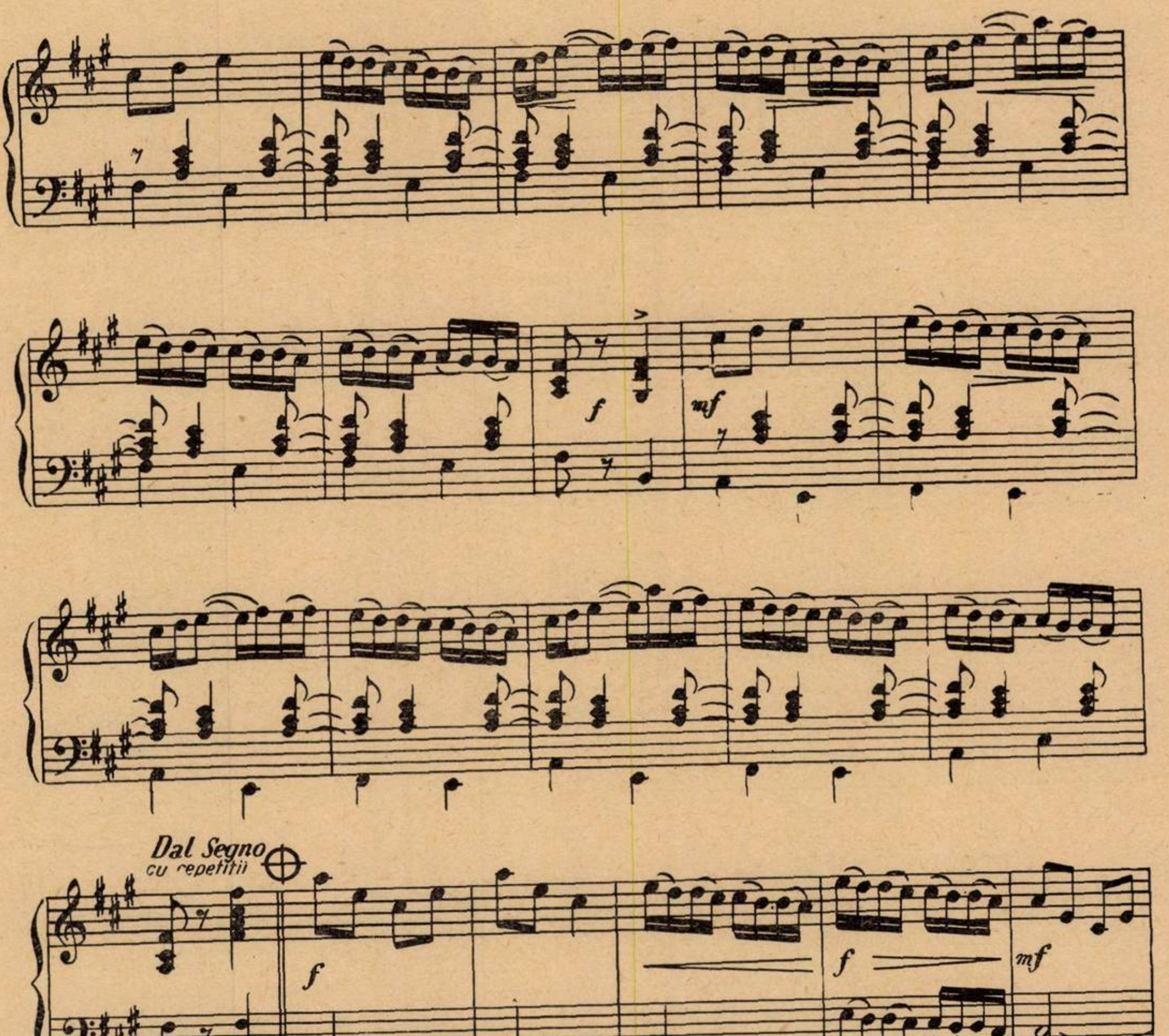

-ma-n pă__du - re Lea-no______ să beau vin și mînc la mu - re
-ma-n pă - du - re Lea-no______ să beau vin și mînc la mu - re
-ma-n pă - du - re Lea-no______ să beau vin și mînc la mu - re
-ma-n pă - du - re Lea-no______ să beau vin și mînc la mu - re
3
să beau vin și mînc la__ mu - re Lea - no______
să beau vin și mînc la mu - re Lea - no______
să beau vin și mînc la mu - re Lea - no______
să beau vin și mînc la mu - re Lea - no______
2/8
6/8+5/8
3

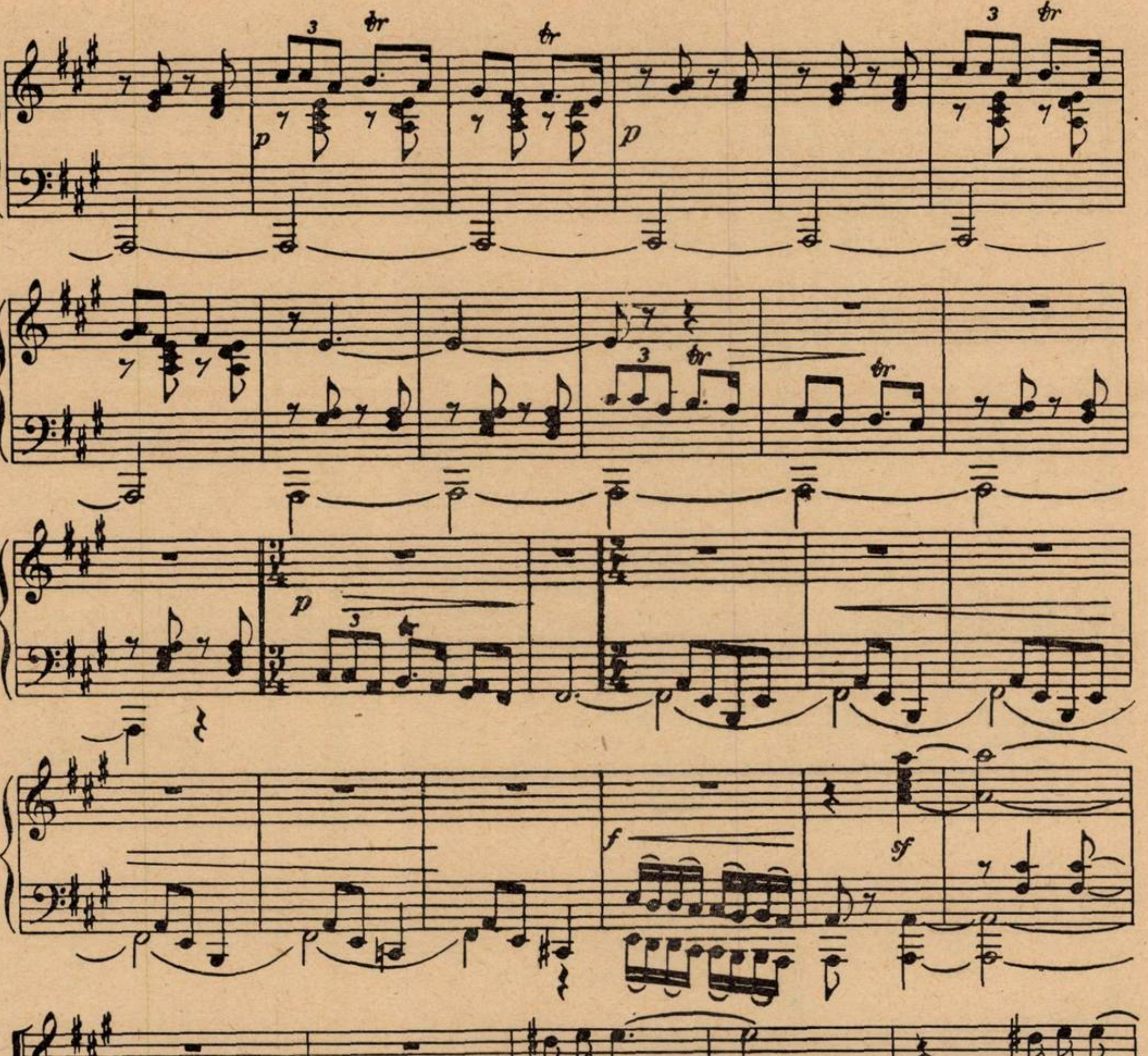

6+5/8
f
La_ la_ la la la ___ de_ va_ fi ca să mă-m-
Și de va fi să mă-m-băt ___ de va fi ___ de va fi să mă-m-
De_ va fi ___ să mă-m-băt ___ de_ va fi ___ să mă-m-băt ___
De va fi ___ să mă-m-băt_ de_ va fi ___ să mă-m-băt ___
-băt ___ și nu-mai cren-gi -le mă văd,___ nu-mai cren-gi -le mă_văd ___
-băt ___ și nu-mai cren-gi -le mă văd, nu-mai cren-gi -le mă văd
Lea-no fa ___ nu-mai cren-gi -le mă văd, nu-mai cren-gi -le mă văd ___
Lea-no ___ nu-mai cren-gi -le mă văd, nu-mai cren-gi -le mă văd
3

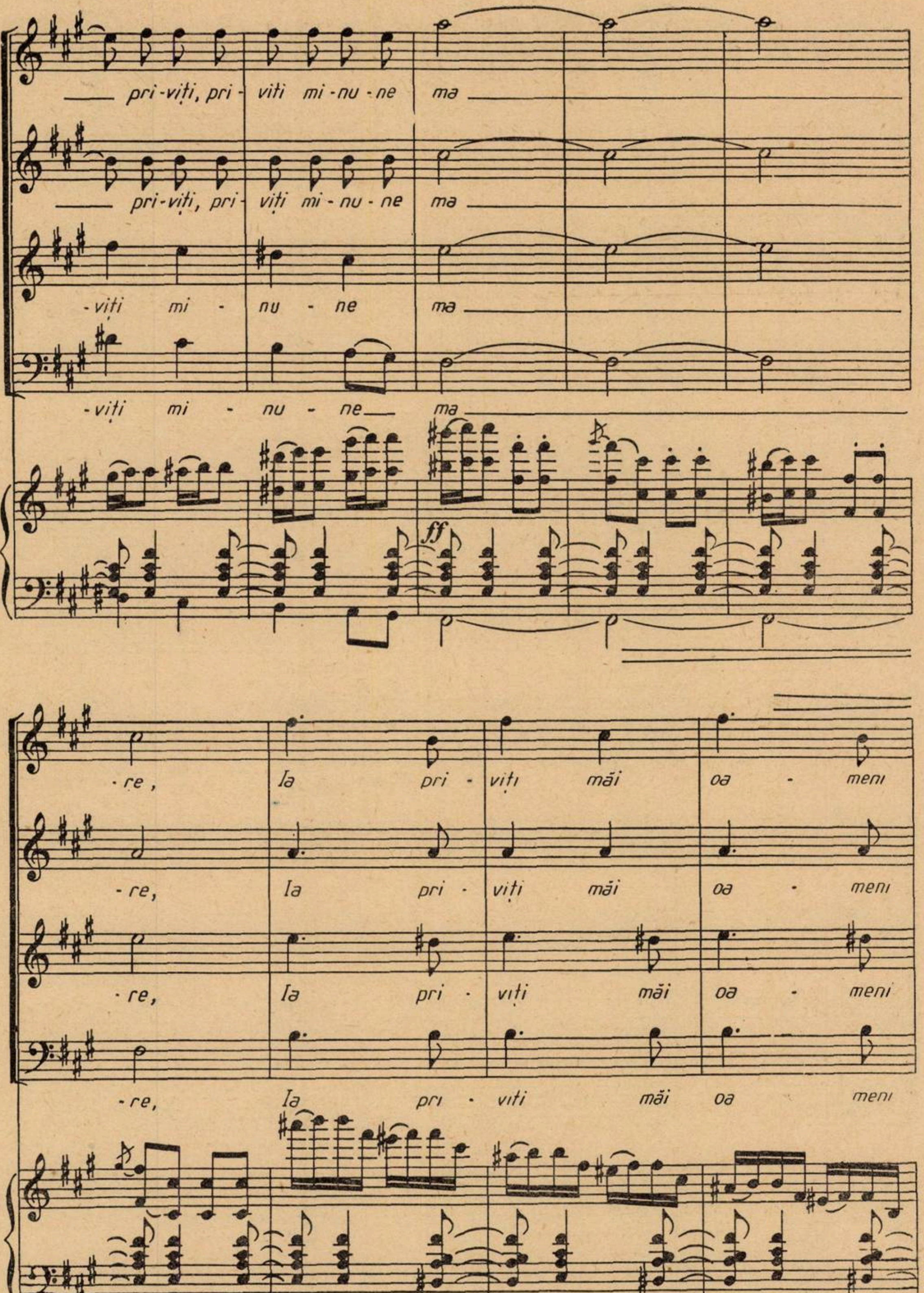

mf
Lea-no
E-hei!
do-ru-le
E-hei
f
Da c-o.
cres
cendo
molto
8
da-c-o fi ca
să mă-m-băt
fi ca să mă-m-băt să mă-m-băt, mîn-dru-to
da c-o fi ca
să mă-m băt

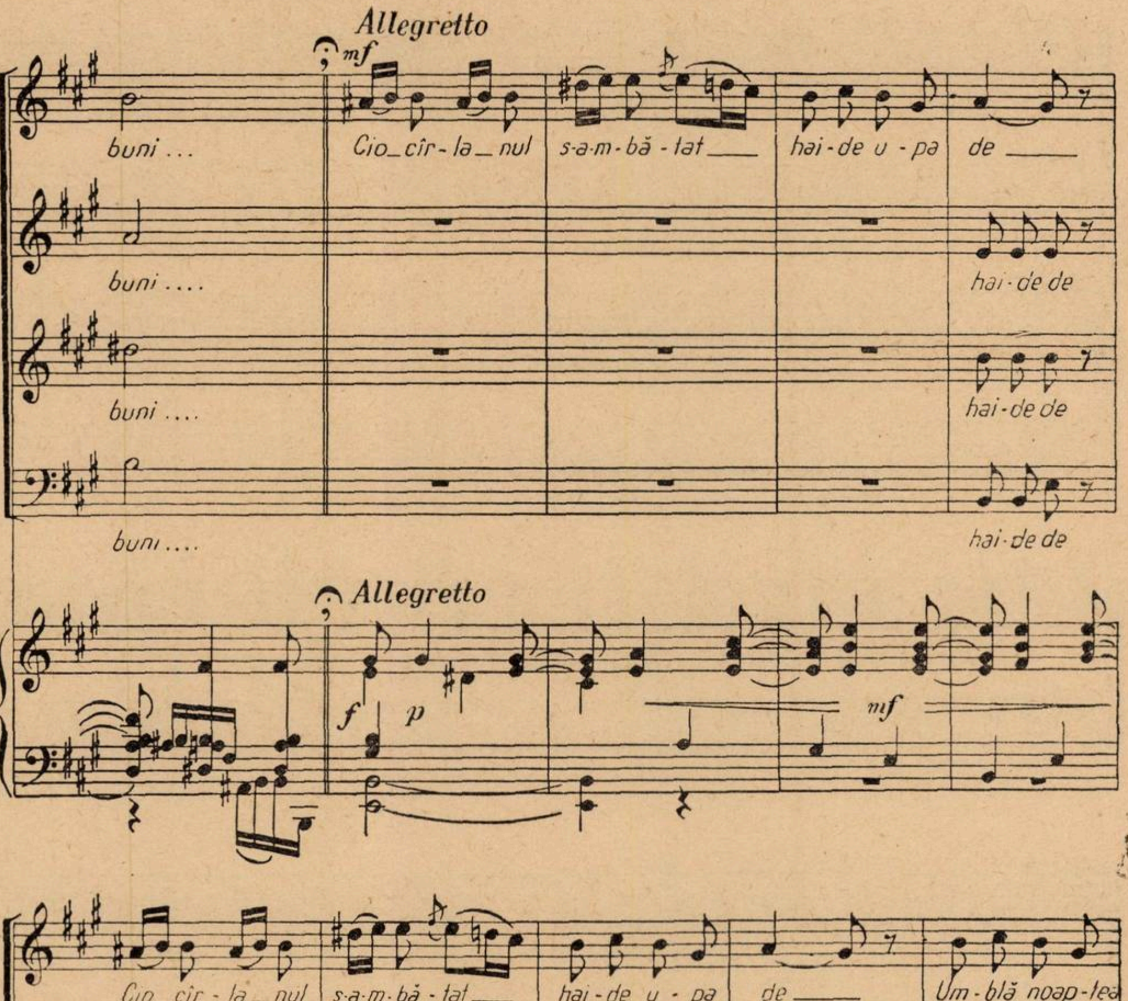

ba - de·al meu
ba - de·al meu
Lea - no fa
Lea - no fa
8
f
ff
f
stringendo poco a poco
Allegro giocoso
p
3
tr
f

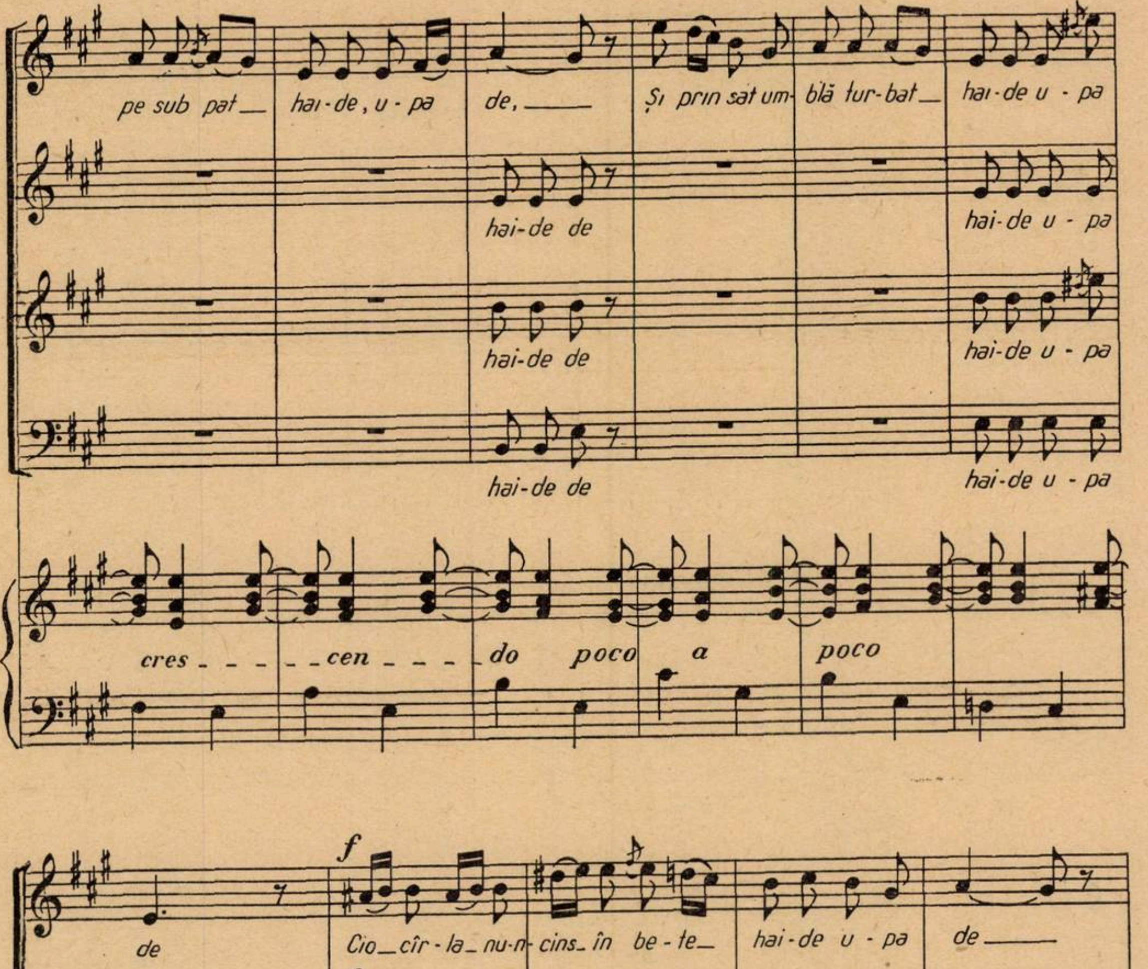

3
tr
f
mf
f
fp
f

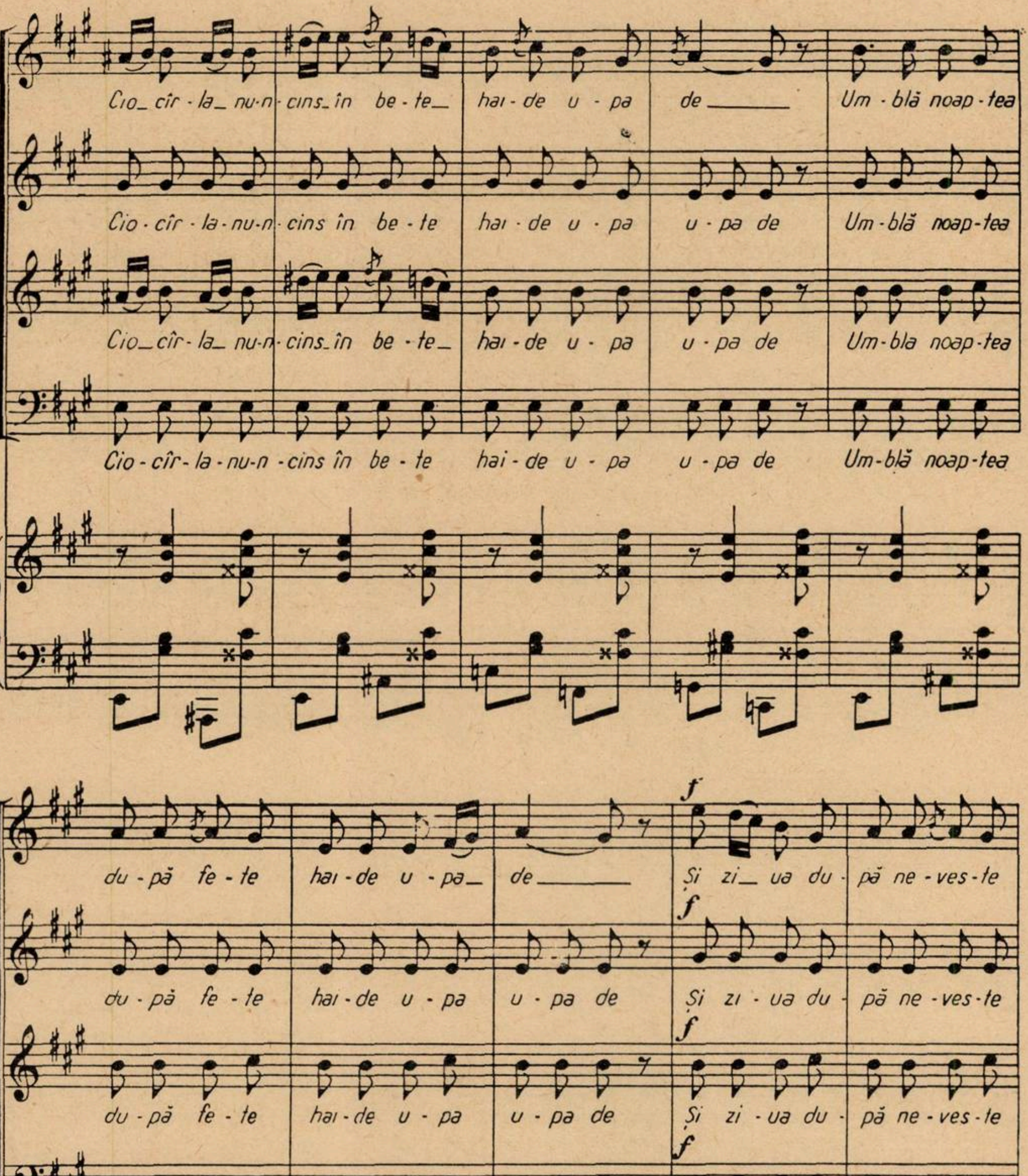

f
mf
Dal Segno
cu repetitii
f
f
mf
p
p
f
p

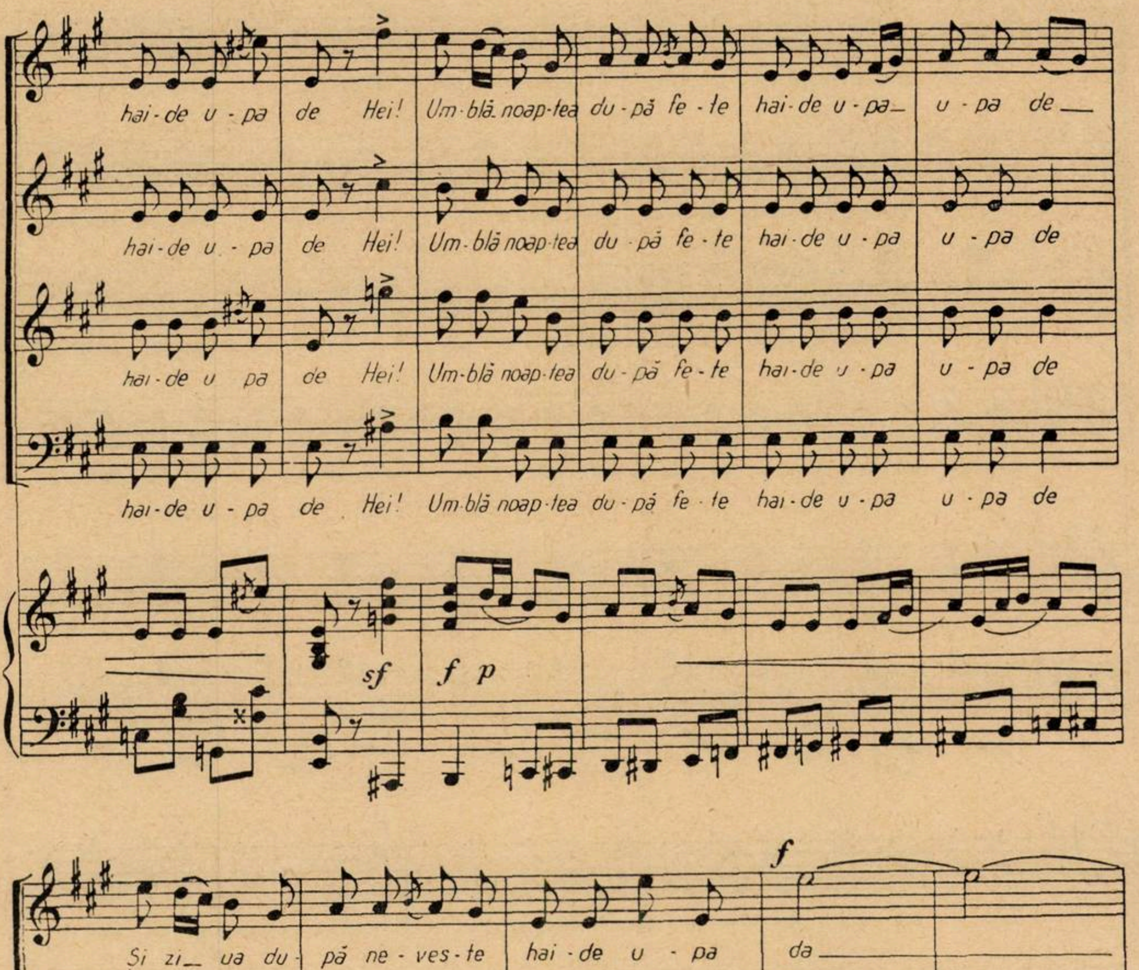

Ia pri-viți
Ia pri-viți
Ia pri-viți
Ia pri-viți
Ia pri-viți
Ia pri-viți
Pri-
Pri-

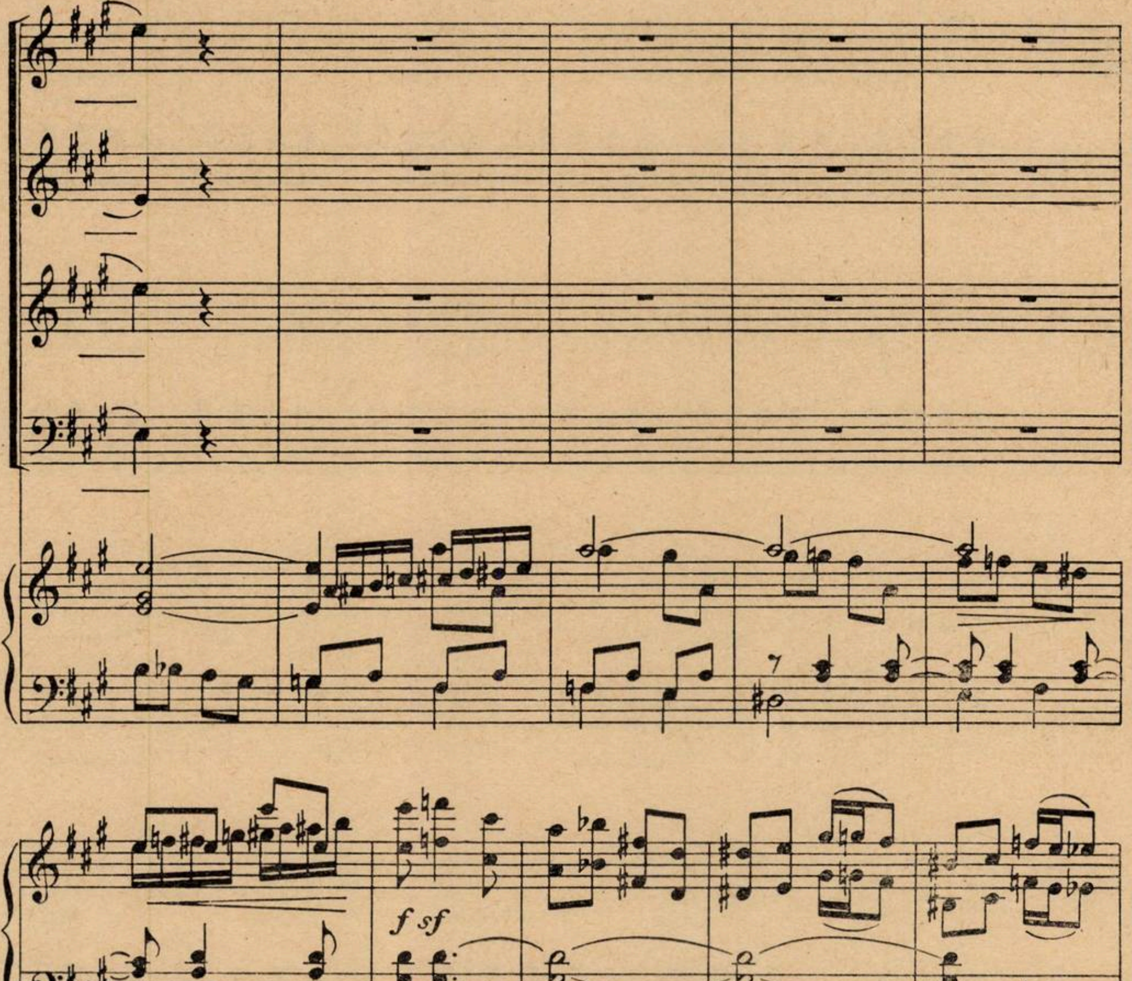

pri-viți, pri-viți mi-nu-ne ma
pri-viți, pri-viți mi-nu-ne ma
-viți mi - nu - ne ma
-viți mi - nu - ne ma
ff
-re, Ia pri - viți măi oa - meni
-re, Ia pri - viți măi oa - meni
-re, Ia pri - viți măi oa - meni
-re, Ia pri - viți măi oa - meni
ff

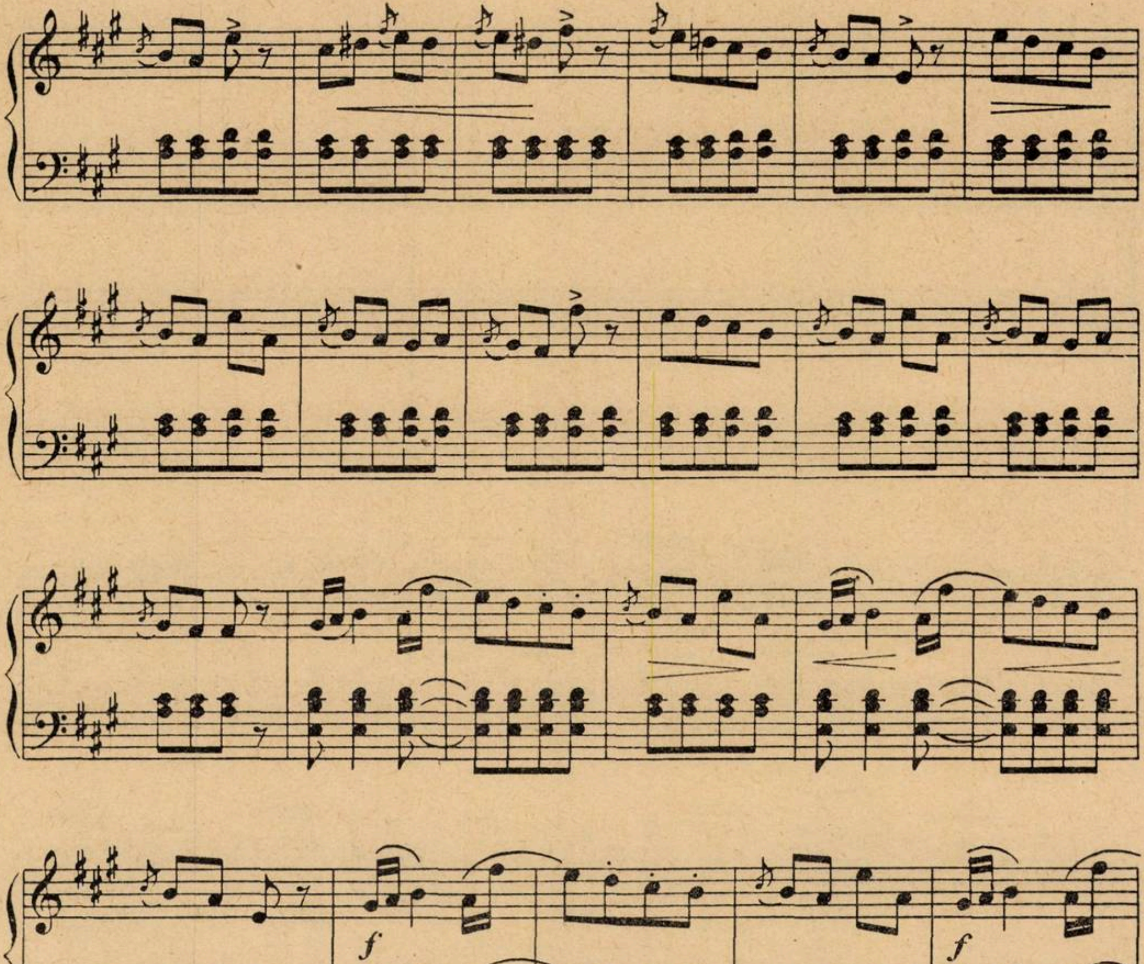

Allegretto
mf
buni ...
Cio_cîr - la _ nul
s-a-m-bă - tat ___
hai - de u - pa
de ___
buni ....
hai - de de
buni ....
hai - de de
buni ....
hai - de de
Allegretto
f
p
mf
Cio_cîr - la _ nul
s-a-m-bă - tat ___
hai - de u - pa
de ___
Um - blă noap - tea
hai - de de
hai - de de
hai - de de
p

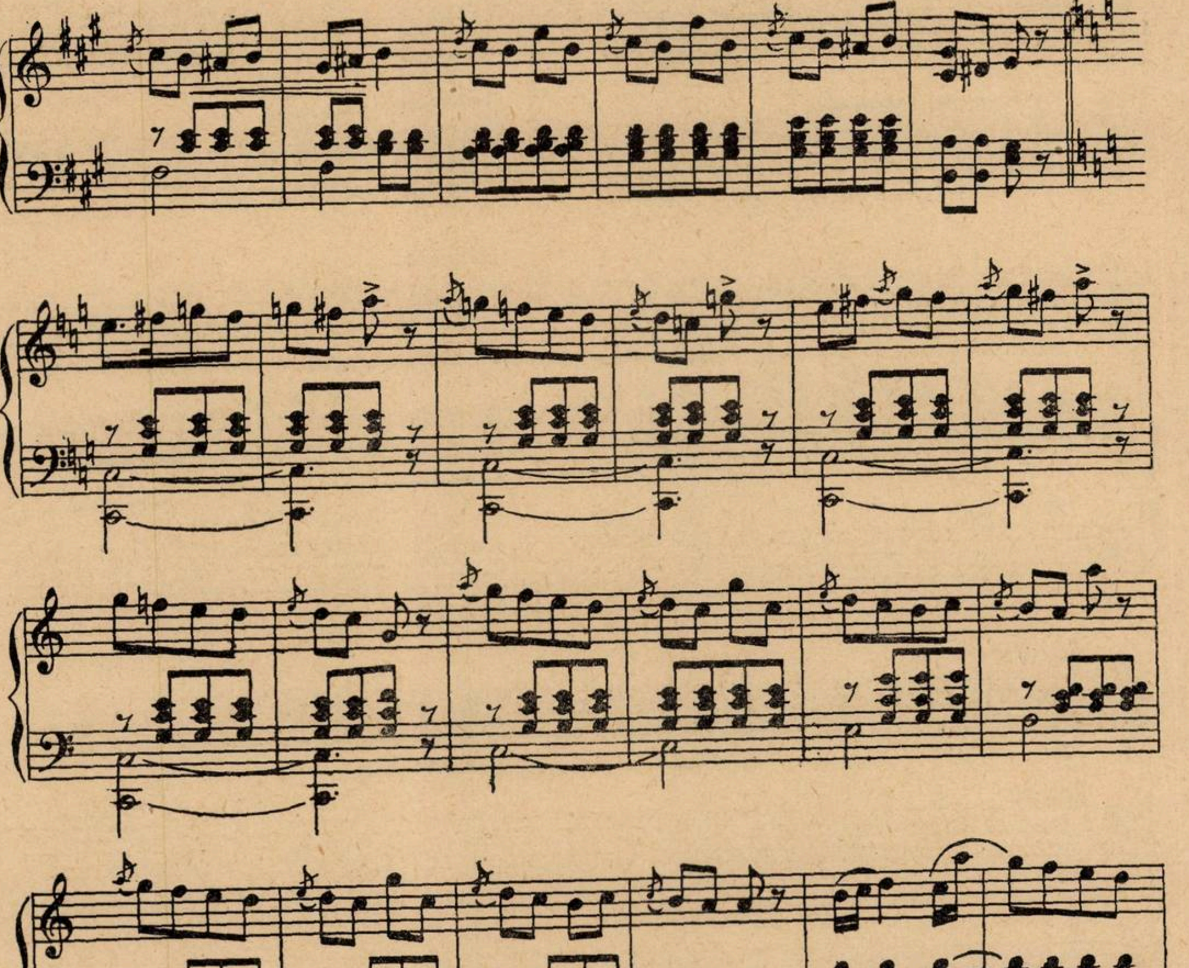

pe sub pat_ hai-de, u-pa de, ___ Și prin sat um-blă tur-bat_ hai-de u-pa
hai-de de hai-de u-pa
hai-de de hai-de u-pa
hai-de de hai-de u-pa
cres_ _ _ _ _ _cen_ _ _ _do poco a poco
f
de Cio_cîr-la_nu-n-cins_în be-te_ hai-de u-pa de___
de Cio-cîr-la-nu-n-cins în be-te hai-de u-pa de de de
de Cio_cîr-la_nu-n-cins_în be-te_ hai-de u-pa de de de
de Cio-cîr-la-nu-n-cins în be-te hai-de u-pa de de de
f

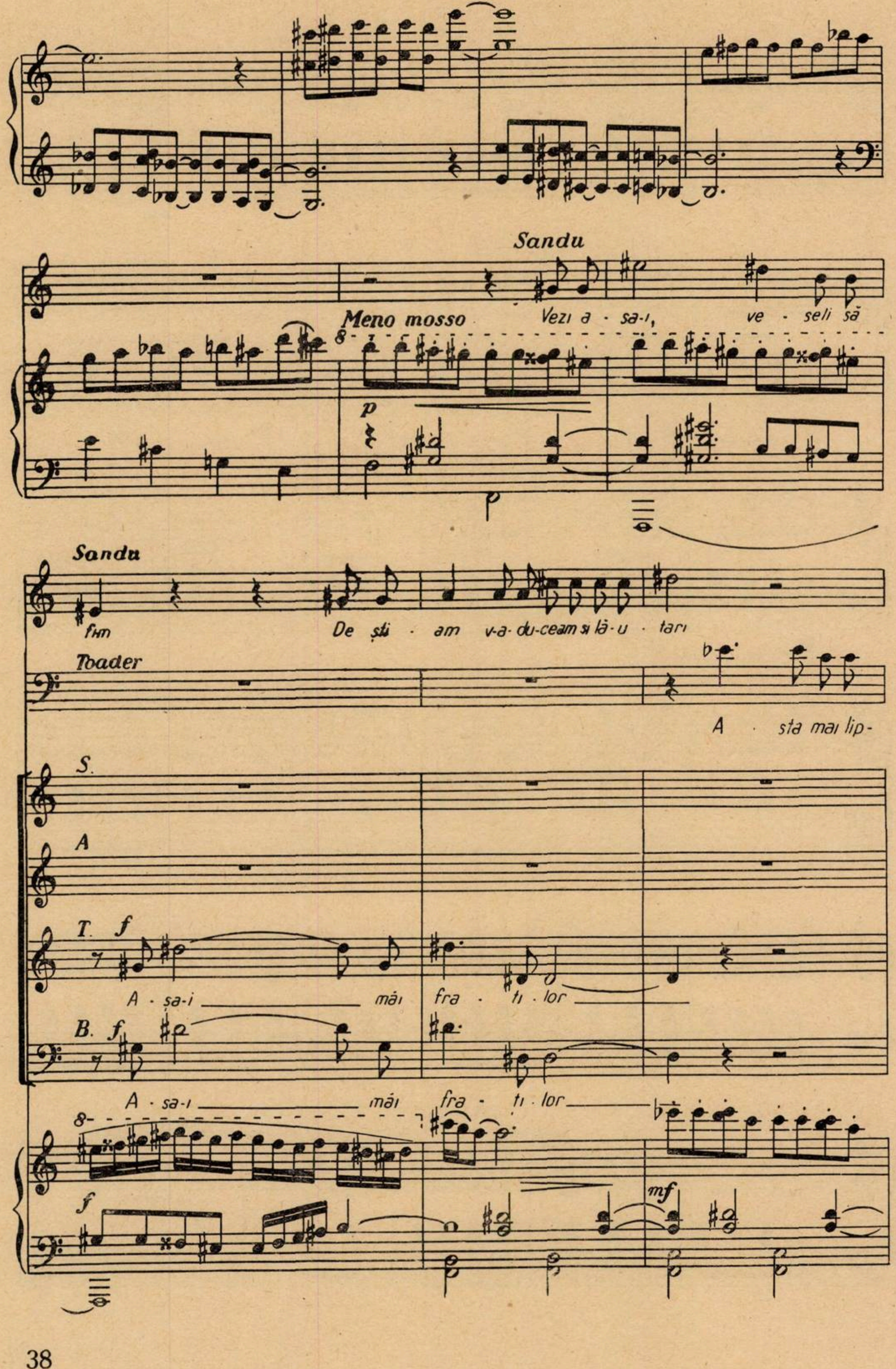

Cio_ cîr - la_ nu-n - cins_în be - te_ hai - de u - pa de_____ Um - blă noap - tea
Cio - cîr - la - nu-n - cins în be - te hai - de u - pa u - pa de Um - blă noap - tea
Cio_ cîr - la_ nu-n - cins_în be - te_ hai - de u - pa u - pa de Um - bla noap - tea
Cio - cîr - la - nu-n - cins în be - te hai - de u - pa u - pa de Um - blă noap - tea
f
du - pă fe - te hai - de u - pa_ de_____ Și zi_ ua du - pă ne - ves - te
du - pă fe - te hai - de u - pa u - pa de Și zi - ua du - pă ne - ves - te
du - pă fe - te hai - de u - pa u - pa de Și zi - ua du - pă ne - ves - te
du - pă fe - te hai - de u - pa u - pa de Și zi - ua du - pă ne - ves - te

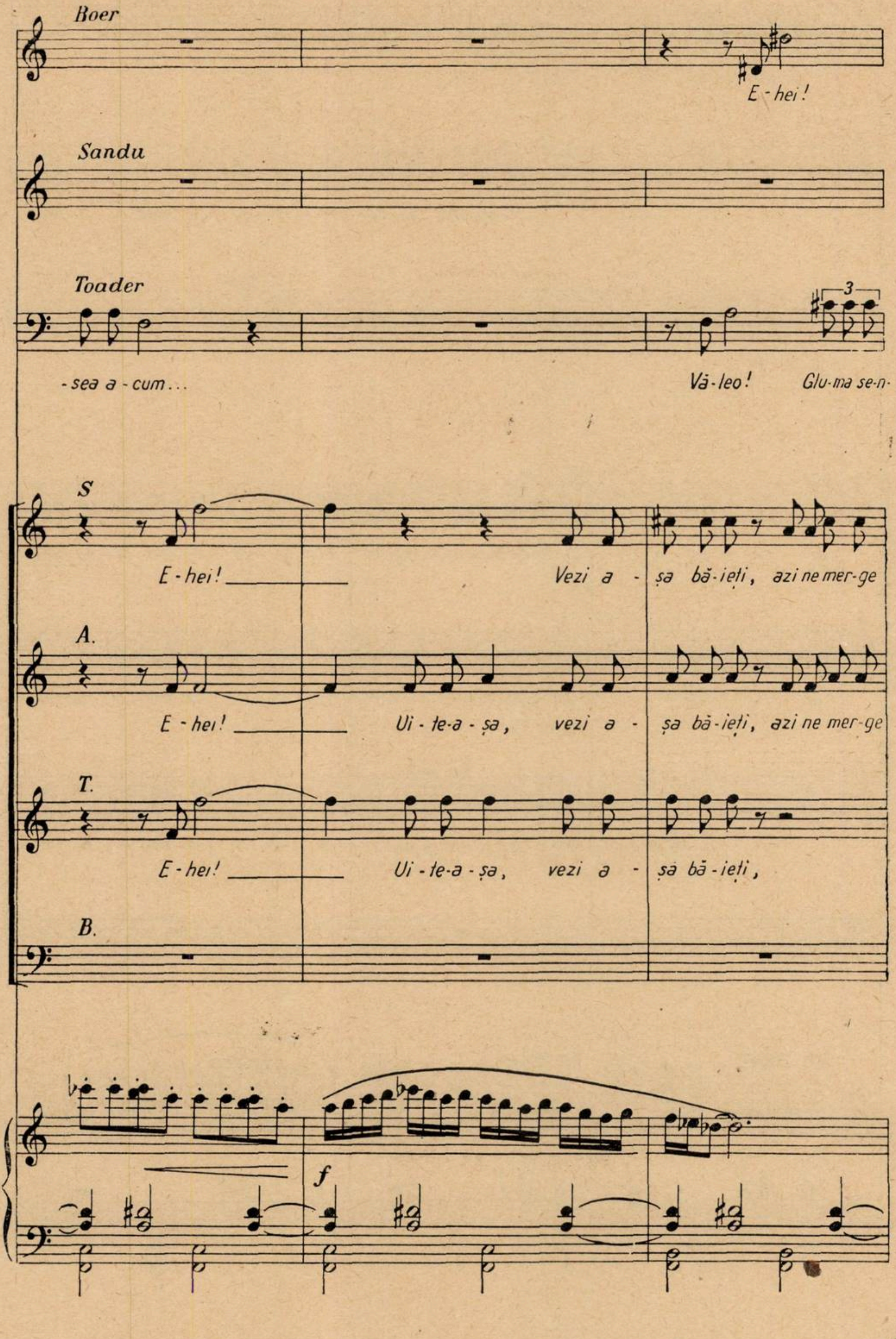

hai-de u-pa de Hei! Um-blă noap-tea du-pă fe-te hai-de u-pa u-pa de
hai-de u-pa de Hei! Um-blă noap-tea du-pă fe-te hai-de u-pa u-pa de
hai-de u-pa de Hei! Um-blă noap-tea du-pă fe-te hai-de u-pa u-pa de
hai-de u-pa de Hei! Um-blă noap-tea du-pă fe-te hai-de u-pa u-pa de
sf
f p
f
Și zi-ua du-pă ne-ves-te hai-de u-pa da
Și zi-ua du-pă ne-ves-te hai-de u-pa da
Și zi-ua du-pă ne-ves-te hai-de u-pa da
Și zi-ua du-pă ne-ves-te hai-de u-pa da
ff

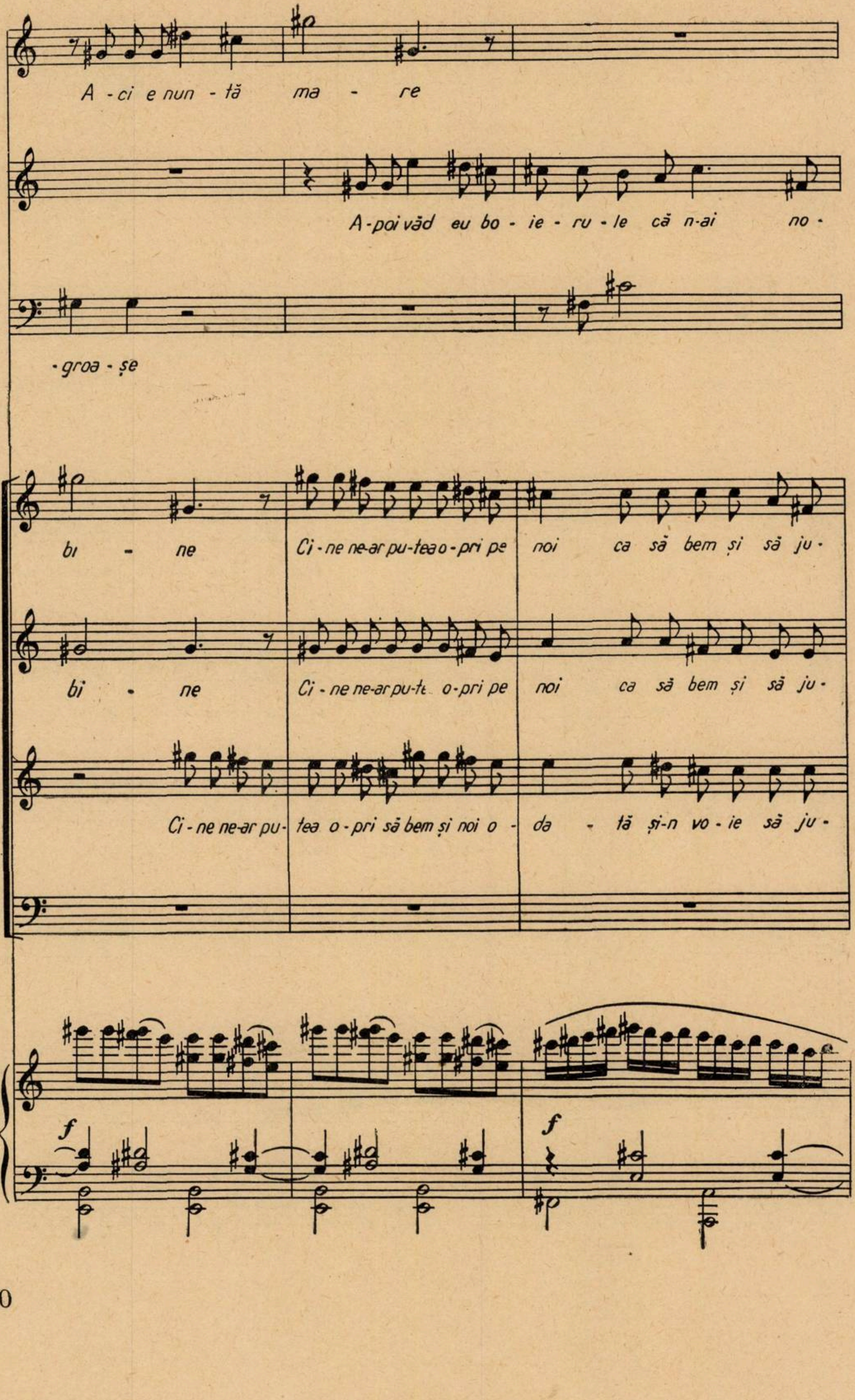

f sf
3
ff
tr
3
Vivo
f p
staccato sempre

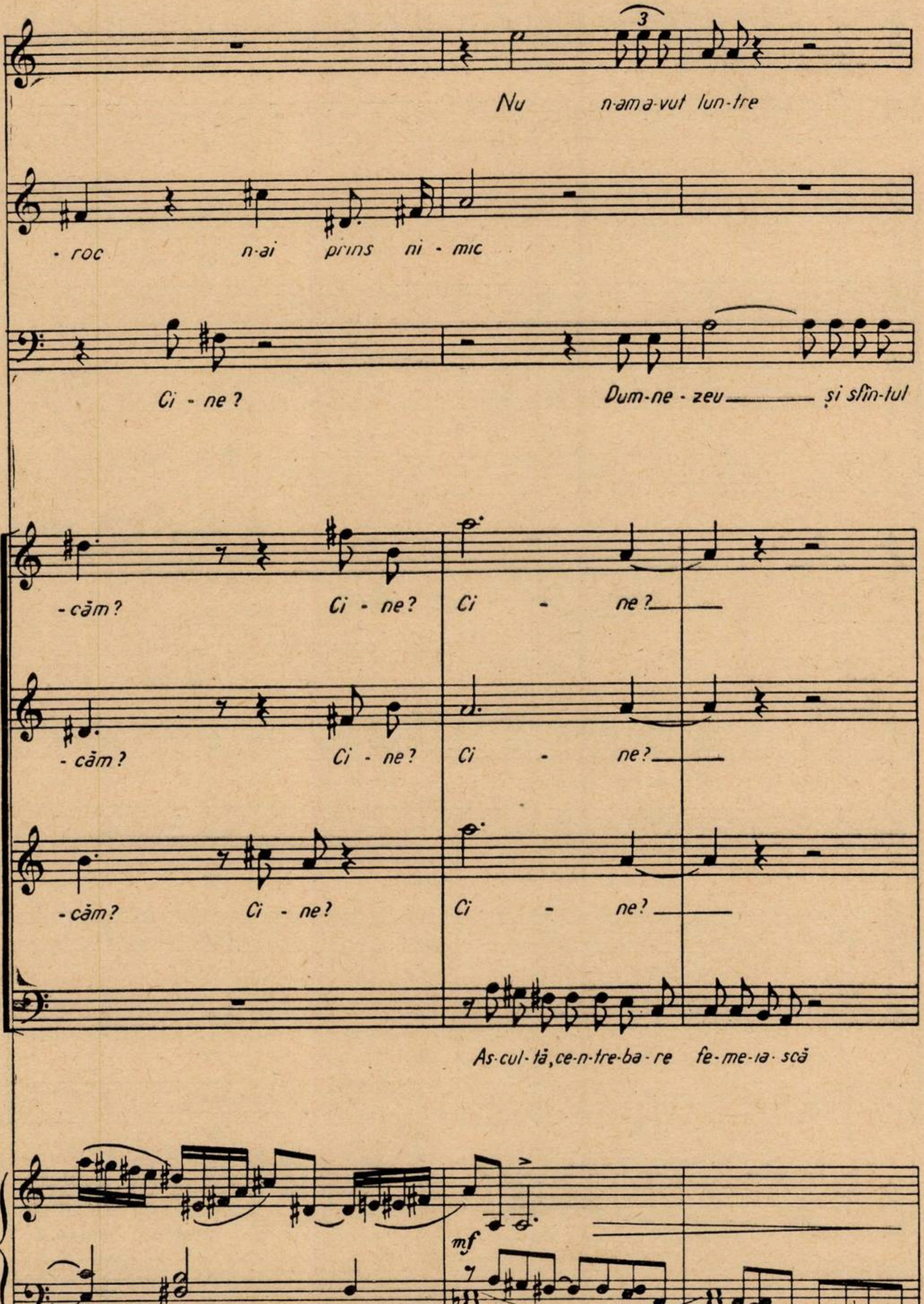

f
f
mf
cresc
f
p

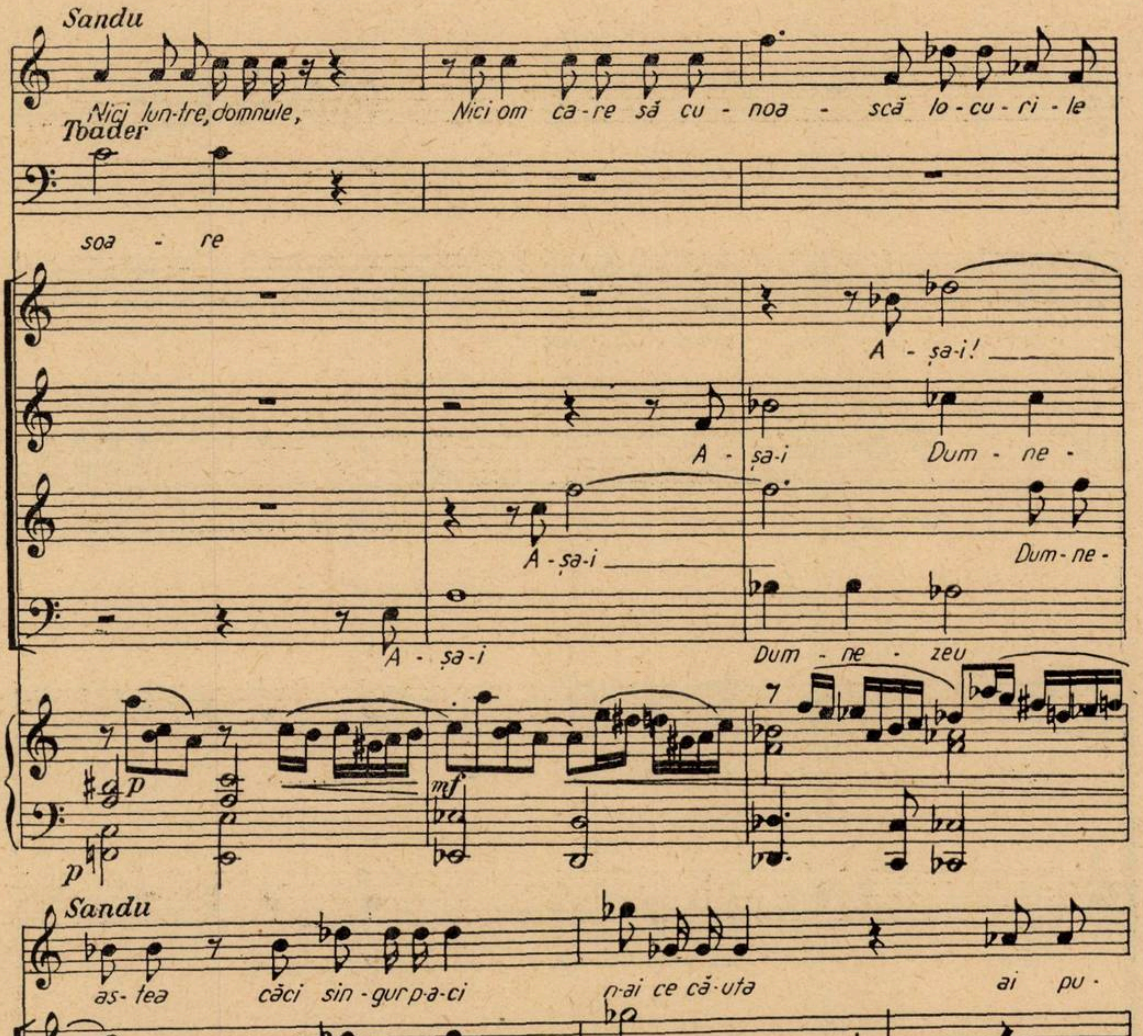

poco allargando
f

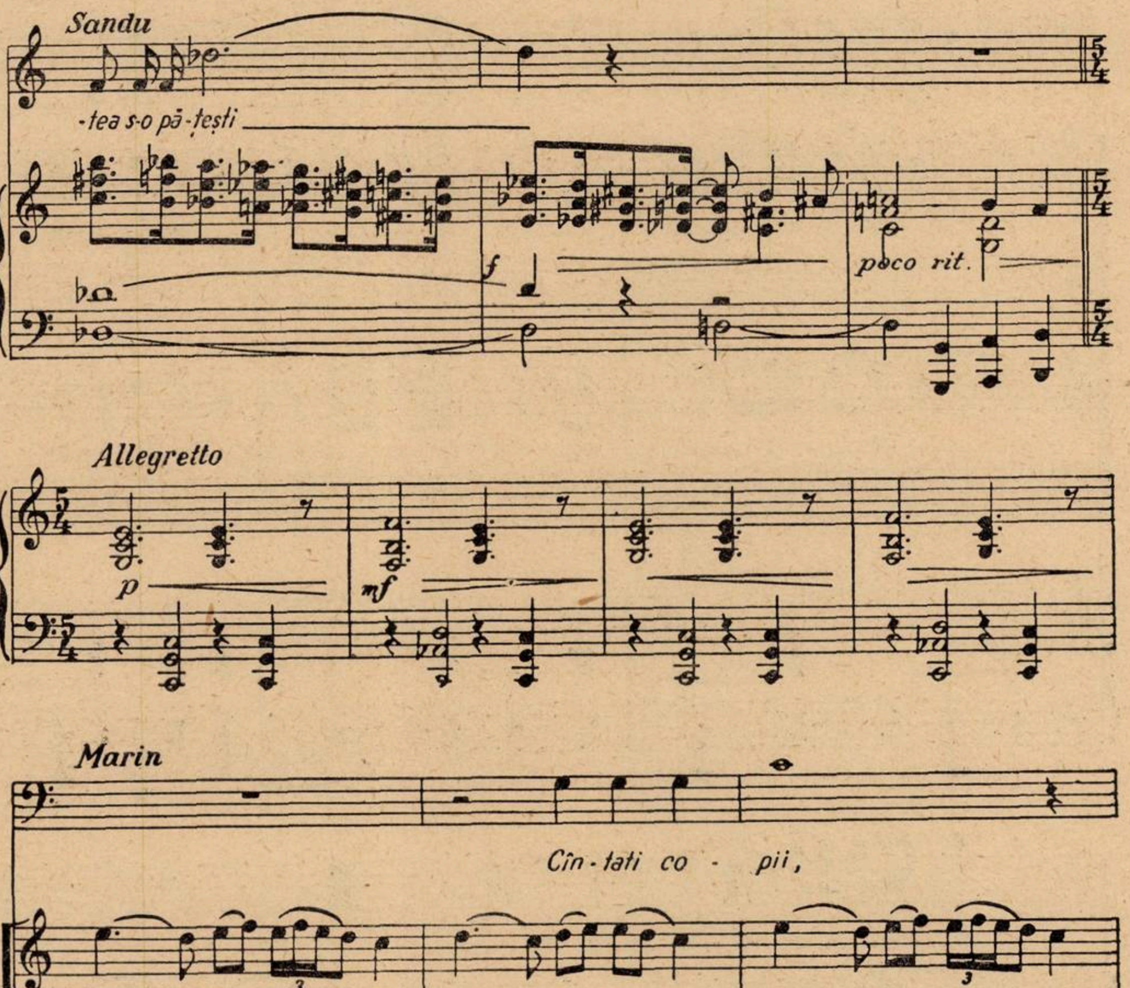

Sandu
Meno mosso
8
Vezi a - sa-i, ve - seli să
p
p
Sandu
fim
De ști - am v-a-du-ceam și lă-u - tari
Toader
A - sta mai lip-
S.
A
T. f
A - șa-i măi fra - ți - lor
B. f
A - sa-i măi fra - ți - lor
8
f
mf

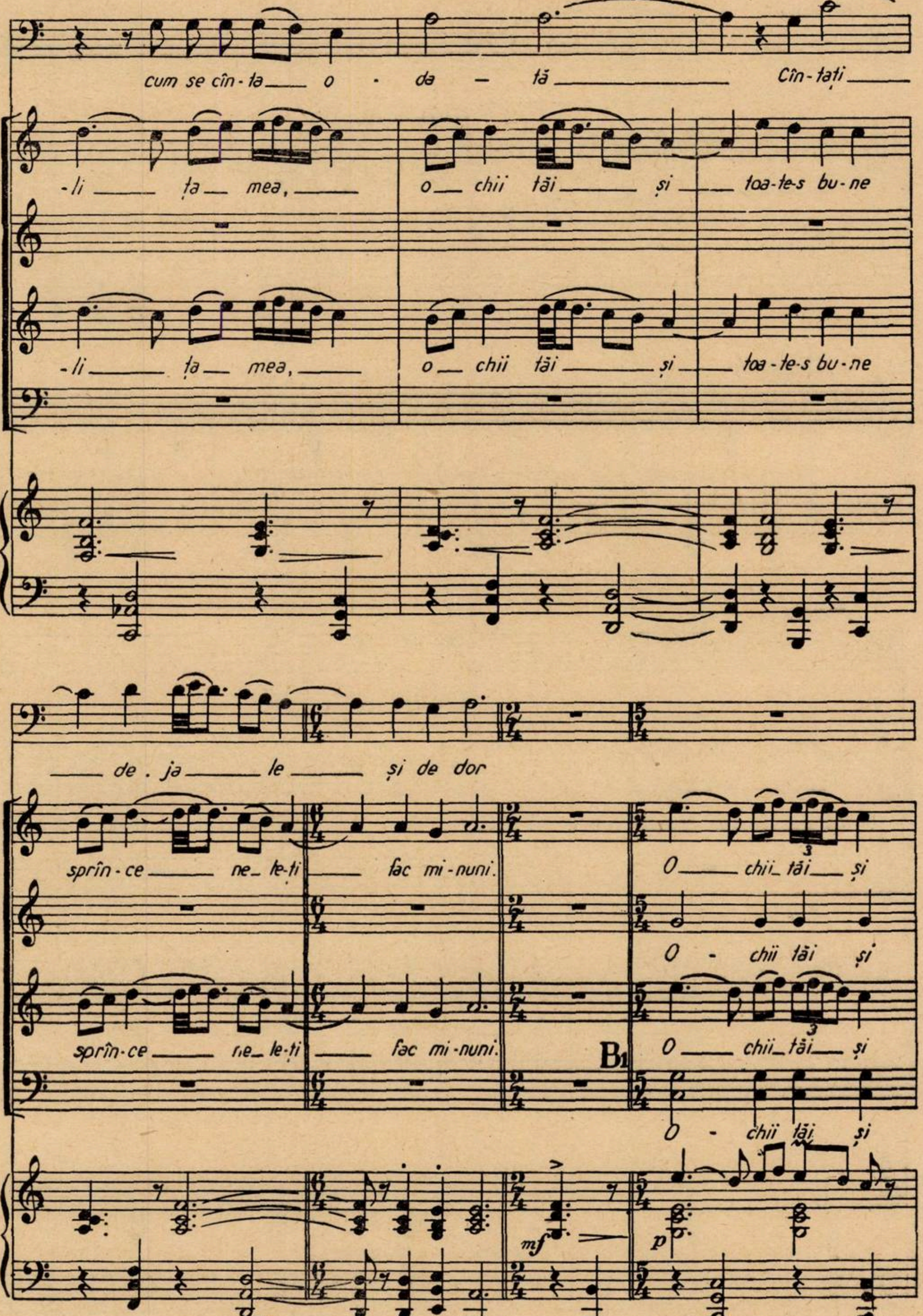

Boer
E - hei!
Sandu
Toader
3
- sea a - cum...
Vă - leo! Glu-ma se-n-
S
E - hei!
Vezi a - șa bă - ieți, azi ne mer - ge
A.
E - hei!
Ui - te-a - șa, vezi a - șa bă - ieți, azi ne mer - ge
T.
E - hei!
Ui - te-a - șa, vezi a - șa bă - ieți,
B.
f

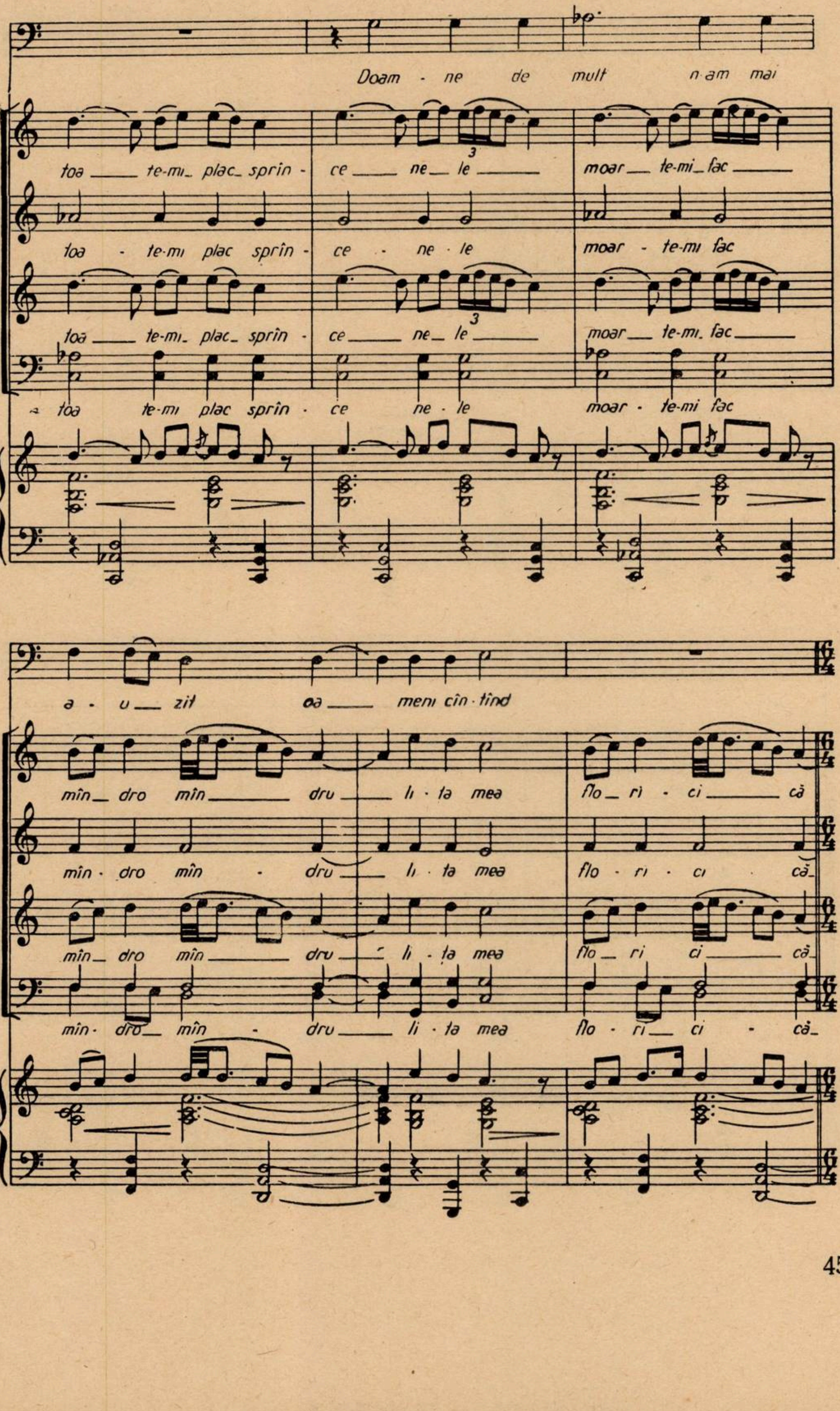

A - ci e nun - tă ma - re
A - poi văd eu bo - ie - ru - le că n-ai no -
- groa - șe
bi - ne Ci - ne ne-ar pu - tea o - pri pe noi ca să bem și să ju -
bi - ne Ci - ne ne-ar pu-te o - pri pe noi ca să bem și să ju -
Ci - ne ne-ar pu - tea o - pri să bem și noi o - da - tă și-n vo - ie să ju -
f
f

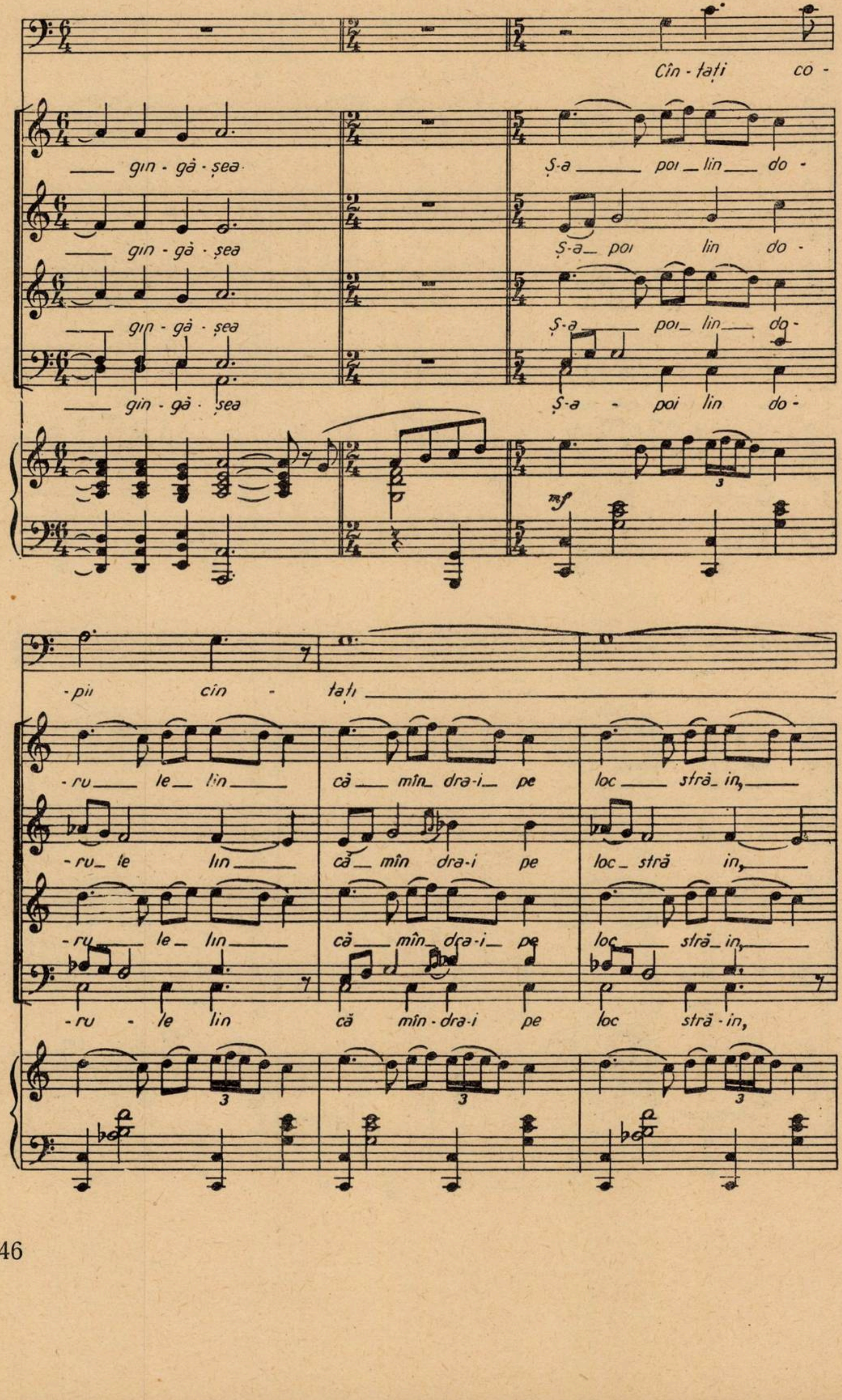

Nu n-am-a-vut lun-tre
-roc n-ai prins ni-mic
Ci-ne? Dum-ne-zeu și sfîn-tul
-căm? Ci-ne? Ci-ne?
-căm? Ci-ne? Ci-ne?
-căm? Ci-ne? Ci-ne?
As-cul-tă, ce-n-tre-ba-re fe-me-ia-scă
mf

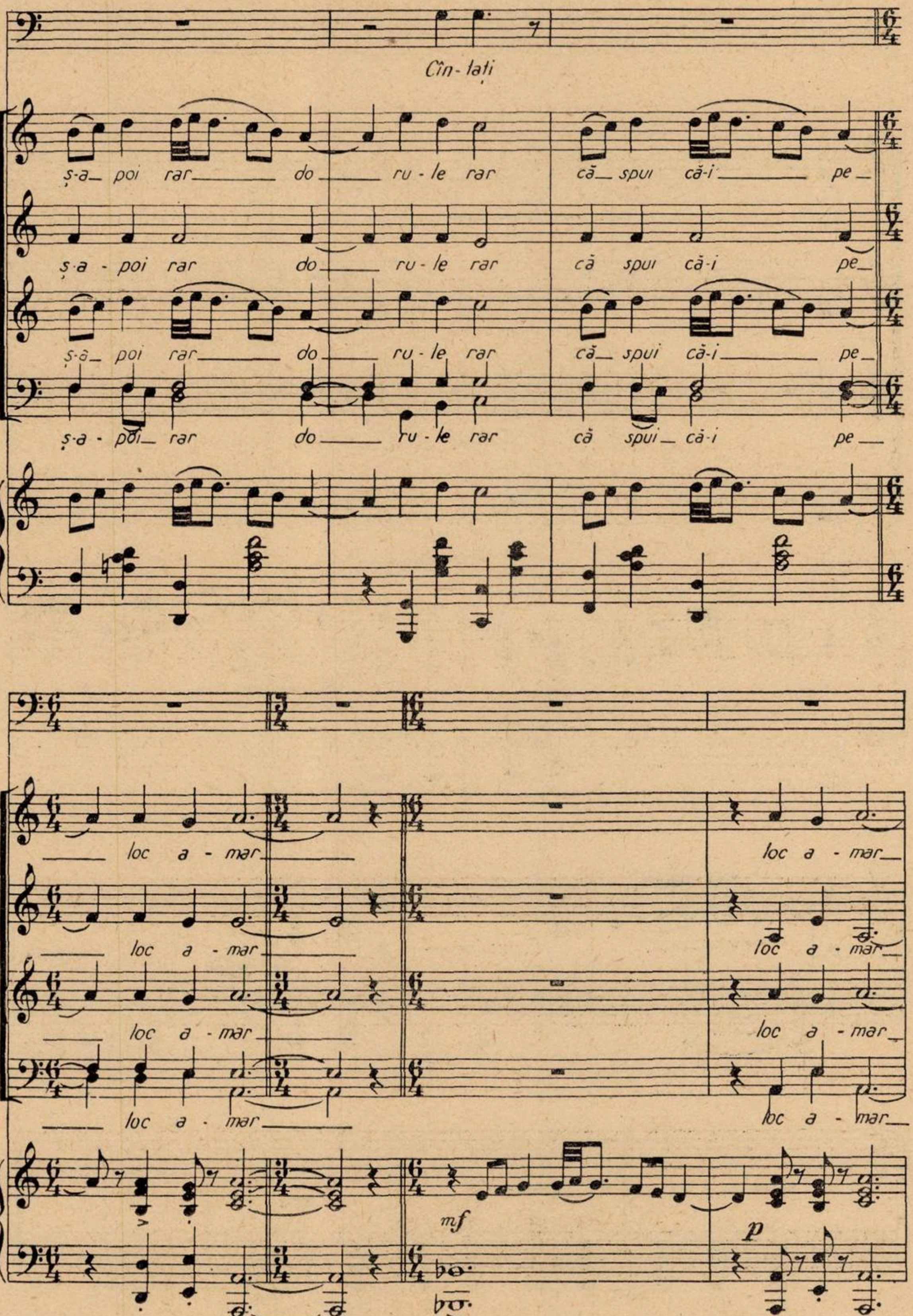

Sandu
Nici lun-tre, domnule, Nici om ca-re să cu - noa - scă lo-cu-ri - le
Toader
soa - re
A - șa-i!
A - șa-i Dum - ne -
A - șa-i Dum-ne -
A - șa-i Dum - ne - zeu
p
mf
p
Sandu
as- tea căci sin - gur p.a-ci n-ai ce că-uta ai pu -
sfîn - tul soa - re
- zeu și sfîn - tul soa - re
- zeu și sfîn - tul soa - re
și sfîn - tul soa - re
ff

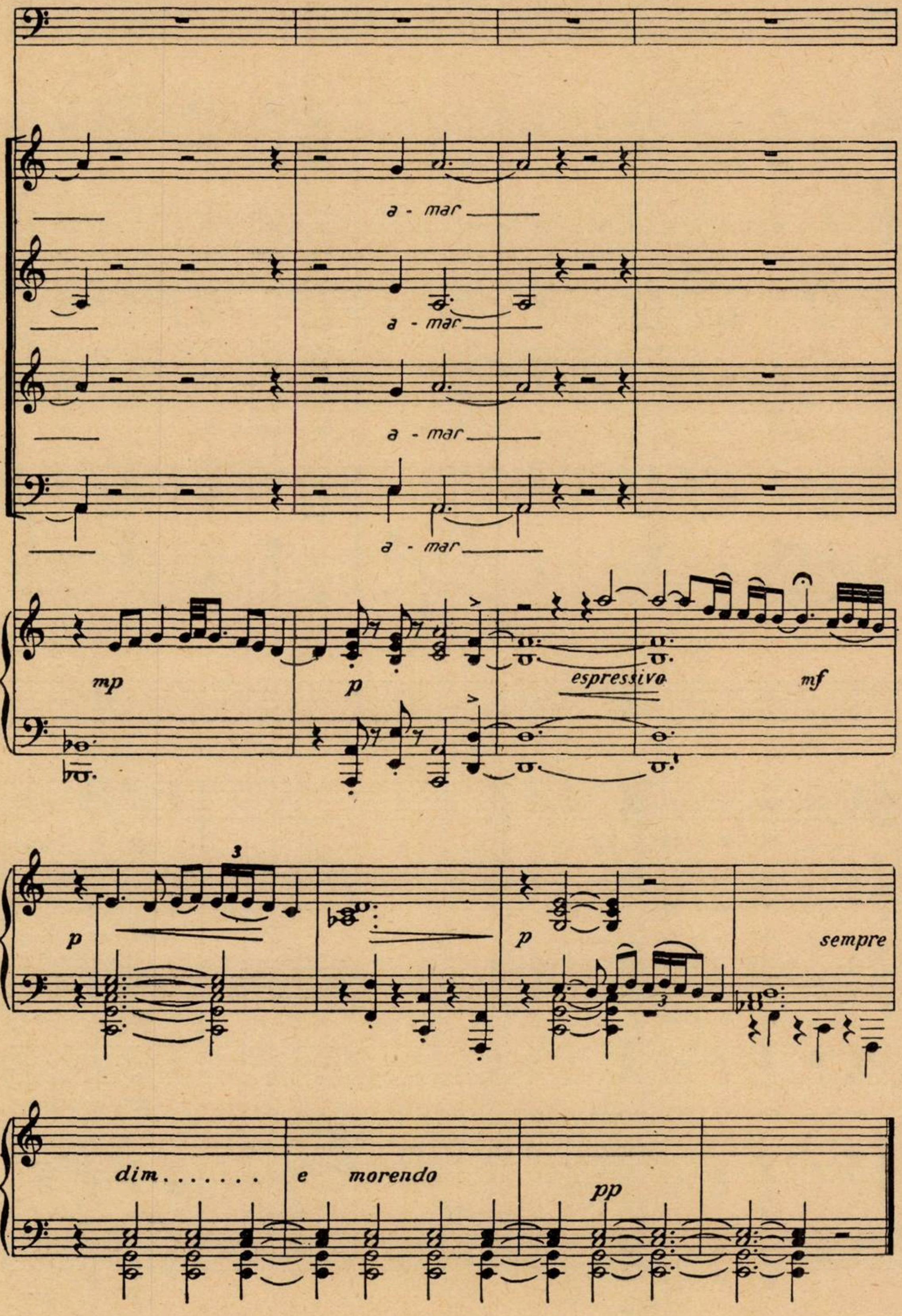

Sandu
-tea s-o pă-țești
f
poco rit.
Allegretto
p
mf
Marin
Cîn-tați co - pii,
Flo — ri — ci — că flo — ri — cea, — mîn — dro — mîn — dru -
Flo — ri — ci — că flo — ri — cea, — mîn — dro — mîn — dru
p


cum se cîn-ta o-da-tă Cîn-tați
-li ța mea, o chii tăi și toa-te-s bu-ne
-li ța mea, o chii tăi și toa-te-s bu-ne
de-ja le și de dor
sprîn-ce ne-le-ți fac mi-nuni. O chii tăi și
O - chii tăi și
sprîn-ce ne-le-ți fac mi-nuni. O chii tăi și
B1
O - chii tăi și
mf
p
3


Doam - ne de mult n am mai
toa — te-mi_ plac_ sprin - ce — ne — le — moar — te-mi_ fac —
toa - te-mi plac sprîn - ce - ne - le moar - te-mi fac
toa — te-mi_ plac_ sprîn - ce — ne — le — moar — te-mi_ fac —
toa te-mi plac sprîn - ce ne - le moar - te-mi fac
a - u — zit oa — meni cîn - tînd
mîn — dro mîn — dru — li - ta mea flo — ri - ci — că
mîn - dro mîn - dru — li - ta mea flo - ri - ci - că
mîn — dro mîn — dru — li - ta mea flo — ri ci — că
mîn - dro — mîn - dru — li - ta mea flo - ri — ci - că

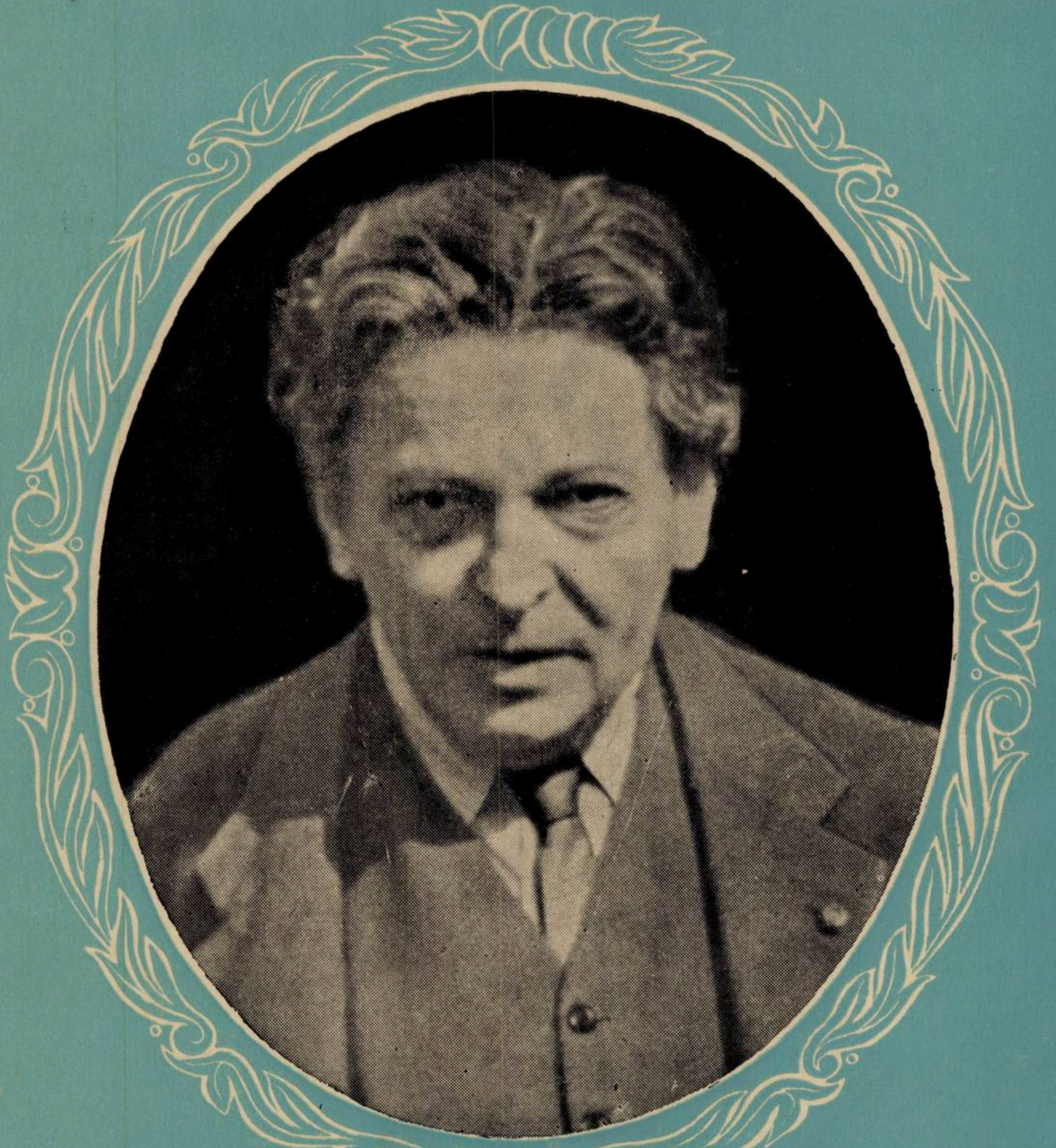

Cîn - tați co -
gin - gă - șea
Ș-a poi lin do -
gin - gă - șea
Ș-a poi lin do -
gin - gă - șea
Ș-a poi lin do -
gin - gă - șea
Ș-a - poi lin do -
mf
-pii cin - tați
-ru le lin că mîn dra-i pe loc stră in,
-ru le lin că mîn dra-i pe loc stră in,
-ru le lin că mîn dra-i pe loc stră in,
-ru - le lin că mîn-dra-i pe loc stră-in,
3


Cîn-tați
ș-a-poi rar do-ru-le rar
că spui că-i pe
loc a-mar
loc a-mar
mf
p


a - mar
a - mar
a - mar
a - mar
mp
p
espressivo
mf
p
p
sempre
dim.......
e morendo
pp

B.BLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

1881 ŞAPTEZECI ŞI CINCI DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI 1956
GEORGE ENESCU



MUZICA

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VI AUGUST Nr. 8/1956

34053

SUMARUL:

Să adîncim neîncetat moştenirea enesciană . . . . * * * 3

STUDIIND OPERA LUI GEORGE ENESCU

Suita I-a pentru orchestră . . . . *M. Lucescu* 5

Sonata III-a pentru pian . . . . *Şt. Niculescu* 12

Muzica lui Bach în concepţia interpretativă a lui G. Enescu . *J. V. Pandelescu* 25

„OEDIP"
Tragedie lirică în 4 acte şi 6 tablouri
Muzica : G. ENESCU Libretul : ED. FLEG
Versiunea romînească şi studiul introductiv . . . . *Em. Ciomac* 32

VIAŢA MUZICALĂ

Două concerte memorabile . . . . *Em. Ciomac*, *Fr. Schapira* 54

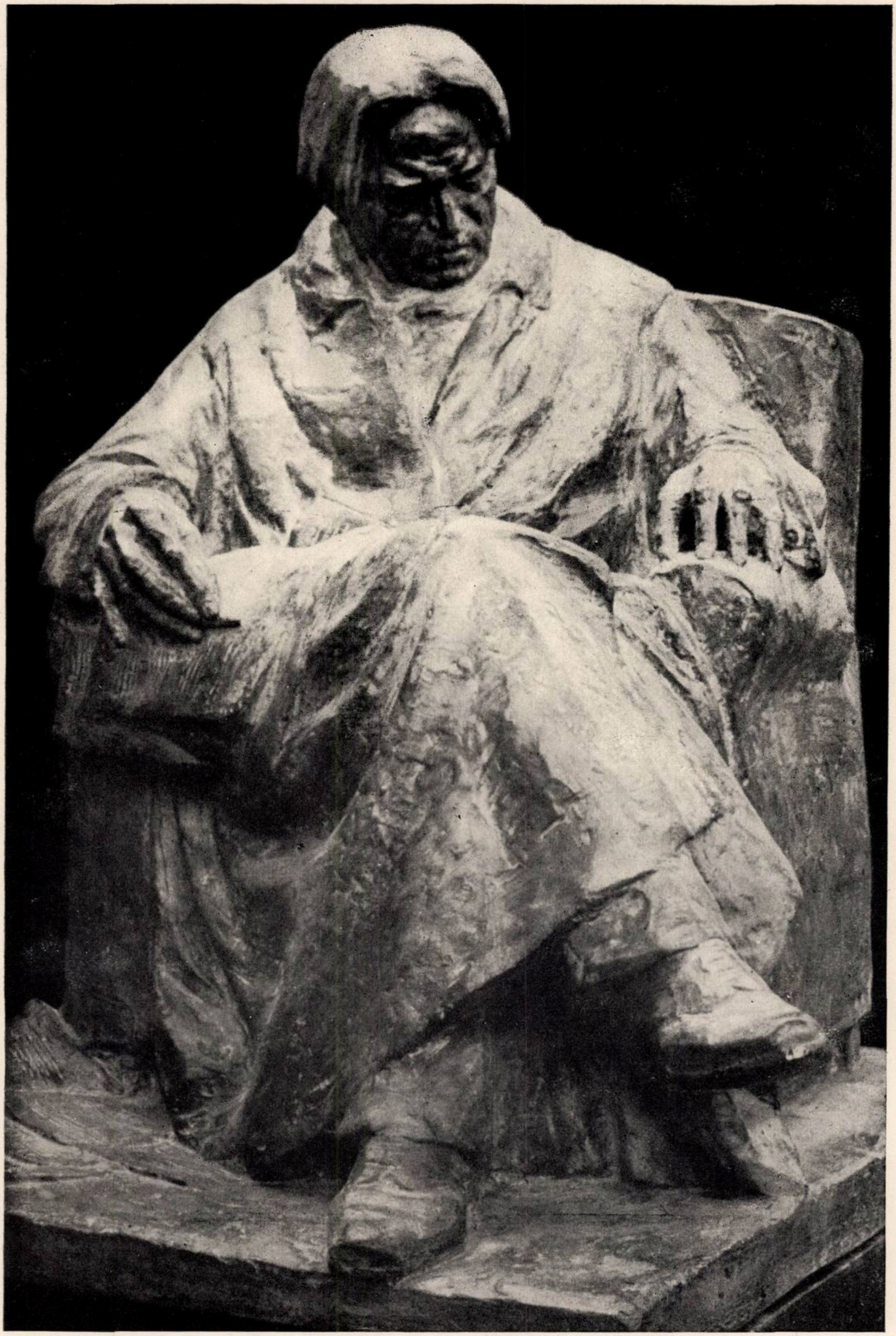
Reprezentarea tragediei lirice „Oedip" oglindită în presa belgiană . . . . * * * 58

DOCUMENTE

Două scrisori inedite . . . . * * * 64

SUPLIMENTE

Nr. 7	Nr. 8
PAGINI DIN CREAŢIA ROMÎNEASCĂ DE OPERĂ	PAGINI DIN CREAŢIA ROMÎNEASCĂ DE OPERĂ
(II)	(III)
48 pag. lei 5	în curs de tipărire



GEORGE ENESCU sculptură în bronz de ION IRIMESCU

lucrarea figurează în pavilionul rominesc la cea de a XXVIII-a expoziție internațională de artă, de la Veneția, din acest an

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Să adîncim neîncetat moștenirea enesciană

Se poate spune, pe drept cuvînt, că niciodată, chiar în vremea în care însuși George Enescu trăia, opera sa nu a fost atît de susținut cîntată, atît de puternic înrădăcinată în viața noastră muzicală. Asistăm astăzi la o acțiune entuziastă, de o amploare neîntîlnită în trecut, menită a populariza creația enesciană și a stabili o imagine complexă, veridică, asupra cuprinderii și profunzimii artei genialului muzician al țării noastre. Asistăm la un proces de valorificare a bogățiilor artistice create de George Enescu în scurtul răgaz ce i-l lăsa prodigioasa sa activitate de interpret. Asistăm totodată la un proces de revalorificare, întrucît astăzi începe să se stabilească un echilibru just între cele două laturi ale activității artistice a lui George Enescu : cea de compozitor și cea de interpret.

Intr-adevăr, multă vreme faima de compozitor genial a lui George Enescu a fost ținută în umbră de cea de neîntrecut interpret. Multe sute de mii de oameni l-au aclamat de-a lungul anilor în primul rînd pe violonistul și dirijorul George Enescu, deși acesta declara întotdeauna că se consideră în primul rînd compozitor. Ca făuritor de opere muzicale era, de fapt, un mare necunoscut. Opera componistică a lui George Enescu — restrînsă ca amploare dar atît de bogată în înțelesuri — nu a fost nicăieri cunoscută în întregime în timpul vieții sale. La noi în țară, pînă în 1946, de pildă, în conștiința muzicală a marii majorități a ascultătorilor nu intraseră, de-a lungul anilor, decît unele creații enesciene ca, de pildă, „Poema romînă“, „Rapsodiile romîne“, Sonatele pentru vioară și pian, Suita II-a pentru pian, primele două suite pentru orchestră, Simfonia I-a, cîntecele pe versuri de Clément Marot și unele piese din ciclul scris pentru examenele de intrare în conservator.

Suficiente ca iubitorii de muzică să-l îndrăgească pe George Enescu-compozitorul, prea puține pentru a putea căpăta o idee justă asupra sensului și valorii operei sale, majoritatea acestor lucrări aparțineau unei perioade de început a drumului creator al lui George Enescu, ele fiind compuse în ultimii ani ai veacului trecut și primul deceniu al veacului nostru. Dar nici chiar această perioadă a creației lui George Enescu nu era înfățișată la noi în țară în întreaga ei complexitate. Astfel, de pildă, pentru a răsuna în sălile noastre de concert, Octuorul de coarde op. 7 (1900) și Dixtuorul pentru instrumente de suflat op. 14 (1906), lucrări reprezentative din acea perioadă, au așteptat o jumătate de veac, pînă cînd au fost prezentate în primă audiție în 1948 și 1956 sub conducerea lui Constantin Silvestri. Suita II-a pentru orchestră op. 20 (1915) și Sonata a III-a pentru vioară și pian „în caracter popular romînesc“ op. 25 (1926) erau creații din perioada următoare, bine cunoscute de publicul nostru. Ele lăsau să se întrevadă în mod clar, fiecare în felul ei, că personalitatea creatoare a lui George Enescu găsise forme noi, superioare, de exprimare a unui fond expresiv din ce în ce mai interesant și matur. Ele erau dătătoare de seamă pentru procesul de dezvoltare a stilului enescian, care se degaja treptat de influențele înaintașilor săi, pentru a ajunge la o originalitate deplină, întemeiată pe subtila asimilare a modului de gîndire, simțire și exprimare muzicală a poporului nostru. Puținele audiții din sala de concert pe care le-au cunoscut creații ca „Suita sătească“ op. 27 (1938) sau „Impresii din copilărie“ op. 28 (1940), la scurtă vreme după compunerea lor, au confirmat muzicienilor noștri existența acestui proces ; dar el nu era cunoscut în întregimea sa tocmai din cauza difuzării deficiente a tuturor creațiilor lui George Enescu. In acest sens este elocvent faptul că tragedia lirică „Oedip“ — socotită o capodoperă a genului — nu a fost interpretată niciodată integral la noi în țară.

Această situație nesatisfăcătoare în care centrul de greutate era pus pe lucrări, în ultimă instanță, doar parțial reprezentative ale geniului enescian, a nutrit o serie de teze greșite despre creația marelui nostru compozitor. Astăzi, sub ochii noștri, situația se schimbă. Radiodifuziunea aduce la aceasta un aport substanțial prin susținutele emisiuni consacrate operei lui George Enescu, în care sînt incluse și lucrări din ultima perioadă de creație a marelui compozitor. Dar, în viața de concerte, în acest sens, au avut o însemnătate excepțională cîteva manifestări, în care au fost prezentate suita „Sătească“, Sonata a III-a pentru pian, Sonata a III-a pentru vioară și pian, Cvartetul cu pian op. 30 nr. 2, Dixtuorul, Simfonia de cameră și fragmente din tragedia lirică „Oedip“. La reușita acestor manifestări și-au dat concursul Constantin Silvestri, Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, Radu Aldulescu, George Popovici, Irina Lăzărescu, Gabriel Năruja, Constantin Stroescu, Nicolae Alexandru, Mihai Theodorescu, Constantin Iliuță, Pavel Tornea, Constantin Ungureanu, Constantin Cernăianu, Emil Bîclea, Gheorghe Popa, Ion Bădănoiu, Paul Staicu, Ion Danie, Octavian Popa, Liviu Obreja, Virgil Damaschin, orchestra simfonică Radio, corul Radio (dirijor: Gh. Danga) și corul Filarmonicii de Stat „George Enescu" (dirijor: V. Pîntea).

Aceste concerte au pecetluit triumful geniului creator enescian. Ele au dezvăluit trăsăturile noi apărute în stilul enescian, în cursul ultimilor ani de creație, au scos în evidență aspecte întru totul originale, nebănuite, care permit astăzi formarea unei imagini mult mai cuprinzătoare a drumului creator al lui George Enescu. Astăzi acest drum apare în întreaga sa însemnătate. Este drumul veșnicelor căutări în vederea zămislirii unei arte în care geniul muzicii romînești să se afirme cu putere pe plan muzical, în pas cu contemporaneitatea. Originalitatea creației lui George Enescu — originalitate pe care, așa cum spunea el însuși, nu a căutat-o — este astăzi unanim recunoscută. (In acest sens aprecierile presei belgiene cu privire la tragedia lirică „Oedip" sînt revelatoare) *). Această originalitate în cadrul muzicii din vremea noastră este întemeiată desigur, pe particularitățile individuale ale geniului lui George Enescu, dar ea își află rădăcini adînci în trăsături mai generale, cele ale muzicii noastre naționale, ale facturii psihice specifice poporului nostru. Intr-adevăr, privind drumul creator al lui George Enescu, se poate observa că, sub diferite prisme, în cele mai reprezentative opere ale sale, întîlnim, mai evidente sau mai subtile, ecouri ale muzicii populare. Desigur că între „Poema romînă" și Simfonia de cameră sînt deosebiri de stil și de conținut foarte mari. Prima este o lucrare de tinerețe, clădită pe temeiul unor melodii populare autentice, pe temeiul unor imagini conturate de însuși poporul romîn. A doua este o operă compusă pe baza unor teme de creație proprie, într-un stil de o extremă originalitate, a unui muzician ajuns la înțelepciunea superioară către amurgul vieții sale. Aceste două creații aparțin însă aceleiași școli naționale de muzică. Ceea ce le unește este însuși temperamentul, sensibilitatea unică (și în același timp variată) a autorului lor. Dar în același timp, un studiu amănunțit poate scoate la iveală firele subtile care leagă Simfonia de cameră de specificul de simțire al poporului nostru, de muzica acestuia și o integrează în capodoperele muzicii romînești contemporane. O analiză aprofundată a creației enesciene este în măsură să evidențieze faptul că George Enescu a avut o statornică preocupare de a răspunde, prin lucrări cît mai desăvîrșite, variatelor probleme ridicate de dezvoltarea muzicii romînești contemporane. Și George Enescu a răspuns într-adevăr acestor probleme. Tocmai de aceea se impune cu necesitate o cunoaștere și mai largă, deplină, a operei enesciene. Am început să-l „redescoperim" pe George Enescu. Acest proces trebuie continuat.

Nu poate fi precupețit nici un efort pentru a oferi iubitorilor de muzică și continuatorilor de azi ai operei sale această inepuizabilă sursă de frumusețe și înțelepciune. Trebuie depuse toate strădaniile pentru ca lucrări, ca de pildă, cvartetul de coarde nr. 2 op. 22 (1952), primele două sonate pentru pian op. 24 (1924), (1937), suita „Impresii din copilărie" op. 28 (1940), uvertură de concert pentru orchestră op. 32 (1948) să intre în programele concertelor noastre, să devină obiect de studiu al compozitorilor și muzicologilor de la noi.

Succesul care a încoronat pînă acum toate inițiativele de prezentare a unor noi lucrări de George Enescu trebuie să fie un continuu stimulent spre noi realizări de acest gen. Iubitorii de muzică așteaptă ca procesul de cunoaștere și popularizare a operei enesciene să fie dus pînă la capăt, spre desfătarea lor artistică, spre mîndria lor patriotică.

---

*) Vezi în numărul de față al revistei.

Studiind opera lui George Enescu

Suita I-a pentru orchestră

de MIRCEA LUCESCU

Eforturile compozitorilor romîni de la sfîrşitul veacului trecut de a pune bazele unei muzici culte autohtone şi-au găsit o deplină realizare în opera lui George Enescu. Geniul său, studiile temeinice din străinătate, patriotismul său, l-au ajutat să pună o temelie solidă în muzica cultă romînească şi să înceapă construirea măreţului edificiu pe care generaţiile următoare îl înalţă tot mai sus. Căci dacă Enescu sintetizează în muzica sa întreaga creaţie romînească dinaintea lui, pe care o ridică la o nemaiîntîlnită valoare artistică, el deschide totodată perspective vaste de dezvoltare pentru compozitorii de mai tîrziu. Creatorul stilului simfonic romînesc, pe care-l aduce la o mare perfecţiune, putînd fi astfel aşezat cu cinste alături de marii compozitori de valoare universală, Enescu îmbogăţeşte patrimoniul universal al muzicii prin contribuţia pe care puternica sa personalitate o aduce ca exponent al culturii romîneşti. Chiar şi atunci cînd se lasă influenţat de romantismul german sau de impresionismul francez (fapt explicabil de altfel, datorită formării sale artistice la Viena şi Paris), muzica lui păstrează totdeauna acelaşi specific naţional, încît un străin recunoaşte imediat caracterul romînesc. Acest specific romînesc nu reiese neapărat din folosirea de citate sau intonaţii din muzica noastră populară, ci din însuşi conţinutul emoţional al muzicii sale, cum se întîmplă, de pildă, în prima Suită pentru orchestră.

Deşi compusă în plină tinereţe, la vîrsta de 22 ani, Suita trădează o gîndire muzicală matură, un adînc conţinut emoţional în care predomină caracterul liric, un echilibru perfect al construcţiei formei, un stil simfonic bine consolidat, o artă contrapunctică magistrală, o armonie bogată şi subtilă, o orchestraţie sclipitoare, teme generoase, inspirate.

In ceea ce priveşte genul Suitei, Enescu l-a preluat în forma lui evoluată şi rafinată de la maeştrii moderni (Debussy, Fauré). Legătura cu suitele vechi, preclasice, rezidă numai în unele aspecte ale conţinutului emoţional, şi în unele intonaţii cu caracter arhaic.

Suita în do major este lucrarea prin care Enescu se apropie tot mai mult de marile forme simfonice. Ea formează în acest sens o trecere evolutivă de la Rapsodii la prima sa Simfonie, de la prima perioadă a creaţiei, la perioada maturităţii. Lucrările simfonice scrise în această vreme sînt următoarele: 1897 — Poema Romînă, op. 1; 1900 — Octetul, op. 7; 1901 — Rapsodia I-a romînă, op. 11, nr. 1; 1902 — Rapsodia II-a romînă, op. 11 nr. 2; 1903 — Suita I-a, op. 9; 1903 — Două Intermezzi pentru coarde, op. 12; 1905 — Simfonia I-a, op. 13.

Spre deosebire de „Poema Romînă“ şi Rapsodii, în prima Suită pentru orchestră, Enescu nu mai utilizează teme direct din creaţia populară lăutărească, ci foloseşte un limbaj propriu, cu specific romînesc.

Lucrarea cuprinde patru părţi, dintre care primele două sînt organic legate între ele: Preludiu la unison, Menuet lent, Intermediu şi Final. Dedicată lui Saint-Saëns, Suita a fost cîntată în prima audiţie la Paris la 11 decembrie 1904, sub conducerea lui Gabriel Pierné, în cadrul concertelor Colonne. La noi în ţară, ea a fost pentru prima oară cîntată la 23 februarie 1903, la Ateneul Romîn, fiind dirijată de autor (vezi programul de sală).

PARTEA I-a, PRELUDIU LA UNISON, MODÉRÉMENT (O PĂTRIME = 56), 3/4, DO MAJOR, 138 MĂSURI.

Suita se deschide cu o introducere, un Preludiu, care este o improvizaţie pe o singură voce, fără nici un acompaniament sau suport armonic, — o lungă monodie improvizatorică.

O admirabilă caracterizare a acestei părţi o face compozitorul Zeno Vancea în articolul său „Intonaţii populare romîneşti în muzica lui George Enescu“, în care dezvăluie prezenţa elementului autohton chiar şi în lucrările de factură clasică ale lui George Enescu: „Ideea şi curajul realizării unei părţi întregi a unei lucrări simfonice, a Preludiului Suitei, într-o singură voce, renunţînd la toate cuceririle de pînă acum ale armoniei, polifoniei şi orchestraţiei, nu le putea avea decît un compozitor care se îmbibase de substanţa melodică pe cît de simplă pe atît de expresivă a cîntecului popular romînesc (care de veacuri trăia în gura poporului în forma sa monodică, adică fără înveşmîntare armonică). Intregul Preludiu, cu toată extensiunea sa, este în fond o singură linie melodică, unică prin lărgimea suflului ei melodic în toată literatura muzicală universală: principiul melodic al doinei, potenţat la maxim, ridicat la un nou principiu simfonic. Deşi nu are nici o singură măsură care nu ar putea figura într-unul sau altul din cîntecele noastre populare, nu există de fapt nici un citat din muzica populară şi, în totalitatea ei, această minunată melodie reprezintă ceva cu totul nou, personal, aparţinînd exclusiv compozitorului“.

E posibil ca Enescu, — care în vremea aceea era deja cunoscut ca un maestru al arcuşului şi un ideal interpret al lui Bach — să fi improvizat la vioară, cu intenţia de a scrie o sonată pentru vioară solo, în genul partitelor lui Bach, iar ulterior să-i fi venit ideea atît de originală de a orchestra această improvizație.

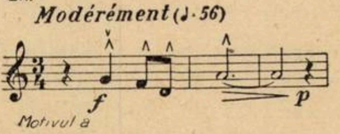
Orchestrația Preludiului este extrem de ingenios realizată (orchestra folosită aici cuprinde coardele — cu excepția contrabașilor — și, către sfîrșit, un timpan). Deși tot timpul în unison, coardele dezvoltă culori bogate și armonii subînțelese, prin dozarea variată a timbrelor după intensitatea sau expresia cerută de melodie.

Fiind scris ca o improvizație, Preludiul nu are o formă precisă, și nici teme propriu-zise, ci motive scurte, din care se vor naște apoi temele din partea II-a. Aceste motive sînt îmbinate în mod foarte capricios, — dînd acea impresie de spontaneitate — și în același timp extrem de logic, ceea ce dă Preludiului o linie continuă și firească, de tot unitar.

Pentru a ușura totuși analizarea ei, am putea-o considera ca o formă construită pe trei secțiuni: o expoziție (cu diverse mici dezvoltări), o a doua expoziție variată (de la cifra 3), si o codă lungă (o măsură înainte de cifra 5).

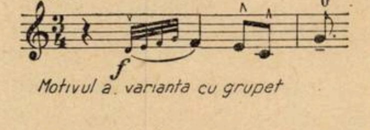
Preludiul începe cu un motiv energic, *a*, ca o chemare de bucium,

Ex.1



care are o importanță primordială în desfășurările care urmează. El va apare în multe variante și va constitui celula generatoare a întregii Suite. În măsura șaptea, acest motiv este îmbogățit cu un grupet de patru note mici

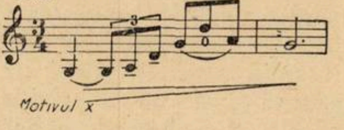
Ex.2



căpătînd un pronunțat caracter romînesc, amintind de jocurile noastre populare.

Ca încheiere, e folosit un motiv *x*, ale cărui triole

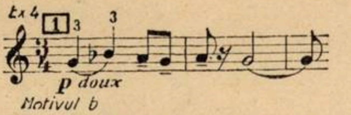
Ex.3



jucăușe, par a fi desprinse dintr-o horă lăutărească. Motivul acesta va fi veșnic prezent în cele două expoziții ale Preludiului, sub diverse aspecte, însă nu ca un motiv principal, ci ca material de trecere.

Contrastînd cu caracterul energic al primului motiv, motivul *b* (cifra 1) are un caracter mai liric, expresiv, nostalgic.

Ex.4

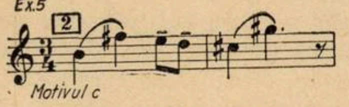


Fără să fie o aluzie directă, acest motiv se apropie, prin expresia lui, de doinele romînești. Motivului *b* îi urmează imediat motivul *a* (varianta cu grupet), formînd un întreg de sine stătător.

Motivul *x* apare din nou, ca o continuare logică a motivelor precedente.

Al treilea motiv principal al Preludiului, motivul *c* (cifra 2), deși la prima vedere pare să fie un material nou

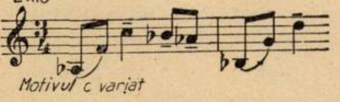
Ex.5



nu este altceva decît o mică dezvoltare a motivului *b*. El se contopește apoi cu motivul în triole *(x)*, încheind astfel prima secțiune a Preludiului.

Secțiunea doua (cifra 3) este o reproducere variată a primei secțiuni. Motivul *a* apare cu mici adăugiri, iar motivul *x* este supus unei dezvoltări, în care triolele sînt desfăcute în șaisprezecimi (măsura 12-a după cifra 3). Motivul *b* (15 măsuri înainte de cifra 4) are aici un caracter energic, abrupt, și este urmat de o dezvoltare în gen de joc popular a motivului *a* (varianta din ex. 2). La sfîrșitul acestui joc, a cărui veselie („gai") nu este de bun augur, intrarea timpanilor, cu lunga pedală pe sol care ține pînă la sfîrșitul Preludiului, aduce o notă de adînc dramatism, de zbucium ascuns, ceea ce constituie o interesantă anticipație a părții a III-a din Suita Sătească. O dată cu intrarea timpanilor reapare și motivul *c* sub o formă variată, încheind astfel

Ex.6



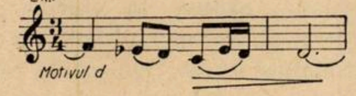
în mod simetric, secțiunea doua.

În Codă (o măsură înainte de cifra 5), dramatismul devine din ce în ce mai accentuat, crescînd pînă la un punct culminant (măsura 9-a după cifra 5), de unde sonoritatea scade treptat-treptat, pînă se stinge complet în registrul acut al viorilor cu surdină.

Din motivele deja enunțate, nu revine aici decît motivul *a*, în schimb apar cîteva motive noi care vor avea un rol important în alcătuirea materialului tematic al părții a doua a Suitei.

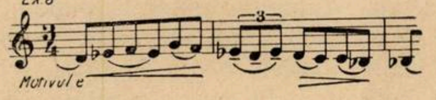
La începutul Codei reapare motivul *a*, care capătă un caracter de pronunțat dramatism prin alterarea unor trepte subliniate de puternice accente (sff). După punctul culminant (măsura 9-a după cifra 5, pe fa), apar două motive noi, derivate din motivele *a* și *b*. Primul, motivul *d*, este o formă transfigurată a motivului *a*.

Ex.7



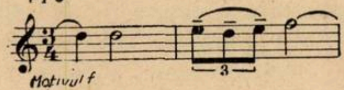
El se leagă direct cu un al doilea motiv, *e*, în care se recunoaște lesne o variație a motivului *b*.

Ex.8



Motivului *e* îi urmează motivul *d*. care revine pentru a face trecerea spre al treilea motiv nou, motivul *f*.

Fx 9



Încă necristalizat, avînd un caracter nestabil, acest ultim motiv derivă din motivul *b*, în care s-au contopit și triolele motivului *e*. El se repetă de trei ori, legîndu-se apoi cu motivul *d*, care din nou face trecerea spre ultima revenire a motivului *a*.

Toate aceste trei motive noi au un caracter de invenție, de improvizație spontană, înrudirea lor cu motivele *a* și *b* făcîndu-se în mod inconștient în gîndirea autorului.

Totul se stinge treptat, viorile cu surdină aducînd pentru ultima oară motivul *a*, în valori mărite și în tonalitatea dominantei. Două bătăi surde de timpan, ca niște zvonuri îndepărtate, încheie prima parte a Suitei.

Pentru a putea urmări mai bine analiza de mai sus, iată o schemă rezumativă a acestei părți :

Expoziție

a , x *Do - maj*	*b+a , x , b+a* *sol - minor* *măsura 14*	*c , x* *si - minor* *m.32*

Expoziție variată

a, desv. x *Do - maj* *m 49*	*b+a , x , desv. a* *sol - minor* *m. 65*	*c , x* *fa - minor* *m 81*

Coda

a *modulant* *m. 93*	*d+e , d+f+-d* *do-minor Do - maj.* *m 103*	*a* *sol - major* *m. 121*

PARTEA II-a, MENUET LENT, MOUVEMENT DU PRÉCÉDENT, 3/4, DO MAJOR, 178 MĂSURI.

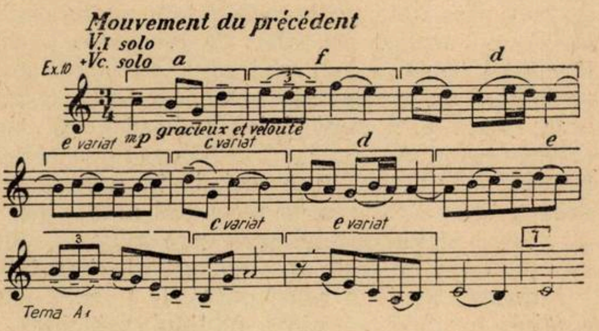
În partea a doua, grupului de coarde i se alătură contrabașii, doi flauți, un oboi, un corn englez, doi clarineți, doi fagoți, doi corni, și timpani.

Menuetul se cîntă în continuare, fără întrerupere, după Preludiu. De altfel, aceste două părți sînt indisolubil legate între ele, constituind un tot unitar construit după modelul preclasic de preludiu (cu formă liberă) și fugă (cu formă legată). Într-adevăr, improvizația liberă a Preludiului la unison este urmată de forma precisă a părții a doua, cu deosebirea (față de preclasici) că aici forma nu apare atît de severă.

Forma acestei părți este de lied mare, cu o expoziție lungă, un trio cu o mică dezvoltare, o repriză prescurtată și Codă.

Expoziția cuprinde două teme, A_1 și A_2, derivate din Preludiu. Tema A_1 este o ingenioasă îmbinare a motivelor din Preludiu. În fiecare măsură putem identifica cîte un motiv :

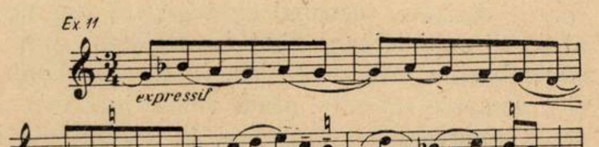
Ex.10



Dar marea măiestrie a lui Enescu se vădește în modul atît de firesc, de curgător, în care se desfășoară această lungă înlănțuire de motive, încît întreaga temă de 12 măsuri ne apare ca o singură respirație, ca un tot organic, de sine stătător. De altfel numai o analiză atentă, cu partitura în față, ne dezvăluie această admirabilă combinație, căci ascultătorul este în primul rînd fermecat de generozitatea cu care se revarsă minunata cantilenă.

Tema A_1 („gracieux et velouté“) este adusă într-o orchestrație foarte interesantă : o vioară solo dublată la octava inferioară cu un violoncel solo, în timp ce restul orchestrei acompaniază în surdină. După 12 măsuri, tema se repetă identic, însă cu o sonoritate mai scăzută, după care o punte modulatorie, folosind motivele *b* și *d* din Preludiu, pregătește apariția temei a doua (A_2).

Ex 11

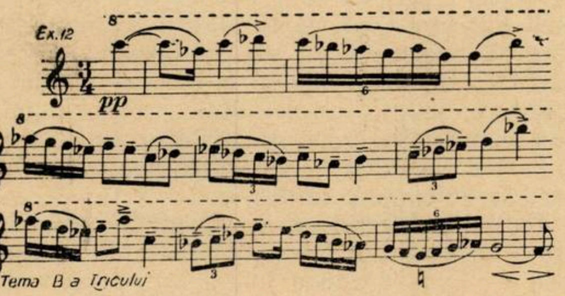


Adusă în tonalitatea subdominantei (fa major), această temă exprimă un calm adînc, o liniște meditativă prin mersul regulat al optimilor (dezvoltare a motivului *e* din Preludiu) și totodată o caldă sensibilitate. Ca expresie, temele A_1 și A_2 sînt foarte înrudite între ele, cu diferența că prima, datorită varietății valorilor notelor, are un caracter mai dinamic, în timp ce a doua, prin mersul liniștit al optimilor, este ceva mai statică.

Tema A_2 se leagă apoi cu motivul *d*, trecînd astfel într-o nouă punte modulatorie (cinci măsuri înainte de cifra 8), care prin dominanta (sol major) pregătește revenirea temei A_1 în tonalitatea principală (do-major). Este remarcabilă economia de mijloace pe care Enescu o face aici: puntea folosește primele două măsuri ale temei A_1 (adică motivele *a* și *f* din Preludiu), pentru a face trecerea spre tonul principal, iar după stabilirea tonalității (cifra 8), tema A_1 se desfășoară continuînd cu măsura a treia. De data asta ea este adusă în sonoritatea plină a întregii orchestre. Temele A_2 și A_1 revin apoi în mod aproape identic (adică A_2 este precedată de aceeași punte modulatorie, iar A_1 cu același procedeu de economie a materialului sonor arătat mai sus), cu foarte mici schimbări în orchestrație. După punctul culminant, atins prin sonoritatea puternică cu care revine tema A_1 (cifra 9), intensitatea scade treptat, iar secțiunea se încheie în aceeași nuanță și orchestrație ca la începutul acestei părți, cu vioara și violoncelul solo care aduc, în chip de concluzie, primele trei măsuri ale temei A_1.

Urmează apoi un scurt pasaj de trecere, care conține în mod anticipat motivul principal al temei B (fa minor) din trio-ul care urmează imediat.

Ex. 12



Trio-ul folosește un material cu totul nou și contrastant față de celelalte teme. Enescu obține aici o sonoritate tipică de orgă, realizată prin distribuirea în poziție strînsă a acordurilor, și prin exploatarea tuturor registrelor grupului de coarde divizate, începînd cu registrul supraacut al viorii solo și terminînd cu registrul grav al contrabașilor. Toate acestea, la care se adaugă și o armonie rafinată, arată vădite influențe ale școlii impresioniste franceze, în special ale lui Debussy, a cărui artă vrăjea pe toți tinerii compozitori din vremea în care a fost scrisă Suita. Tema B, învăluită de vag și mister, și totodată plină de expresivitate, după ce este repetată în mod absolut identic, trece într-o punte modulatorie (trei măsuri înainte de cifra 11), care folosește material din aceeași temă B, — punte care ne duce spre mica dezvoltare a acestei părți.

Dezvoltarea (măsura șasea după cifra 11), expune la început din nou tema B (de data asta în do minor), la violă și violoncel, într-o pasionantă cantilenă căreia cornii îi răspund cu motivul *a*. Urmează apoi, în mi bemol minor, aceeași cantilenă, expusă la viorile prime, în canon cu violele și violoncelul solo, la care, din nou, cornii răspund cu motivul *a*. In continuare, are loc un șir de modulații succesive, în care e folosită perechea de motive *f* + *d* (măsura doua și a treia a temei A_1 — ex. 10), care ne duc din sol bemol major în la major, și în fine, în do major, cînd tema A_1 este expusă aproape în întregime. Ajungem astfel la punctul culminant al dezvoltării, cînd este adus, în maximum de sonoritate, motivul *b* din Preludiu (cifra 12) și apoi motivul *d*, cu care sonoritatea descrește pentru a face loc reprizei (măsura șasea după cifra 12).

Repriza este o reproducere aproape fidelă a unei părți din expoziție și anume, începînd de la a doua revenire a temei A_2 (11 măsuri înainte de cifra 9) pînă la Trio (cifra 10). Repriza începe deci cu tema a doua a menuetului, (tema A_2) care revine tot în fa major, ca și în expoziție. De data asta, însă, această temă apare la vioara II-a și violoncel solo, peste care vioara I-a brodează un contrapunct expresiv în șaisprezecimi. Urmează aceeași punte care folosește primele două măsuri ale temei A_1, după care vin și celelalte măsuri, cînd tonalitatea do major a fost stabilită (cifra 13). Același contrapunct în șaisprezecimi trece aici la lemne, iar la încheiere, cînd vioara solo dublată la octavă de violoncelul solo, aduce pentru ultima oară primele trei măsuri ale temei A_1 în forma inițială, flauții continuă singuri contrapunctul.

Partea se încheie cu o codă foarte mică (măsura șaptea după cifra 14), în care apar elemente din trio, și anume: puntea care pregătea intrarea temei B, și apoi un foarte scurt fragment în care trilurile coardelor amintesc atmosfera de vag a trioului.

Iată acum planul părții a doua a Suitei:

Expoziția

A_1 Do-maj	punte (b+d) m. 25	A_2 Fa-maj m. 30	punte (d+a+f) m. 35	A_1, b+d Do-maj m. 41	A_2 Fa-maj m. 53	punte (d+a+f) m. 58	A_1 Do maj m. 64.

Trio

introducere anticipată (B) m. 83	B fa - minor m. 86	punte modulantă (B) m. 104

Desvoltarea

B, a do - min m. 112	canon B, a mi^b - min m. 118	f+d, A_1 sol^b, la, do m. 122	b+d Do - maj m. 135

Repriza **Coda**

A_2 Fa - maj m. 140	punte (d+a+f) m. 145	A_1 Do - maj m. 151	elemente din B m. 172

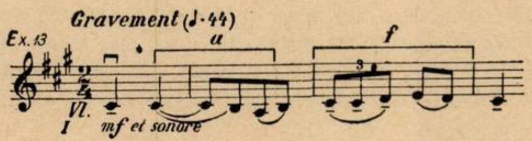
PARTEA III-a, INTERMEDIU, GRAVEMENT (O PĂTRIME = 44), 2/4, LA MAJOR, 92 MĂSURI.

Partea treia este un intermezzo, o parte mediană a Suitei, un popas între primele două părţi şi strălucitorul Final. Caracterul ei este extrem de liniştit, aproape static, însă de o profundă şi caldă meditaţie. E ca o apă liniştită, ale cărei profunzimi nici nu le poţi bănui.

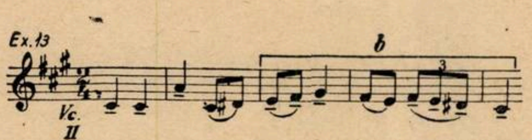
Orchestra se îmbogăţeşte aici prin introducerea harpei şi a patru corni (în loc de doi). În schimb, timpanii şi cornul englez nu au aici nici un rol.

Construcţia acestei părţi este extrem de simplă şi miniaturală: un lied, cu o foarte scurtă dezvoltare, repriză prescurtată şi codă. Singura temă (ex. 13) conţine un motiv principal (I) şi două fragmente melodice secundare (II şi III).

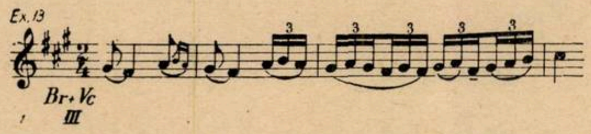
Ex. 13



Ex. 13



Ex. 13



Această temă unduitoare, cu acompaniamentul legănat şi cu dulcea ei monotonie — ca un cîntec de leagăn — pare să fie de asemenea derivată din motivele enunţate în Preludiu. Deşi înrudirea este mult mai îndepărtată ca în Menuet, totuşi este evident faptul că în această parte autorul amplifică şi dezvoltă mai departe materialul sonor al minunatei improvizaţii. Astfel, motivul principal (I) derivă din motivul *a* al Preludiului, combinat cu triola motivului *f*. (De altfel, motivul *f* are un rol predominant atît în alcătuirea temelor, cît şi în fina ţesătură polifonică a acestei părţi). Fragmentul melodic II constituie un comentariu firesc al motivului principal, şi este o variantă îndepărtată a motivului *b*. In ceea ce priveşte fragmentul al III-lea, el constituie o frumoasă încheiere a temei, aducînd o notă de dinamism prin triolele lui precipitate; el poate fi considerat ca o variaţie a motivului *a*. Bineînţeles, toate aceste înrudiri cu motivele Preludiului sînt aici discutabile, căci nu e cert că Enescu aplică în mod deliberat sistemul ciclic în această Suită. Există totuşi o unitate, o derivaţie firească, evolutivă a motivelor şi temelor Suitei.

Tema apare expusă întîi în registrul grav, la coarde, apoi ea se repetă în sonoritatea plină a întregii orchestre (cifra 15). Dezvoltarea care urmează e foarte scurtă şi cuprinde două faze. Prima, de opt măsuri, în care suflătorii singuri dezvoltă în mers cromatic ultima măsură a motivului I. In cea de-a doua fază (cifra 16), de nouă măsuri, coardele aduc o frumoasă dezvoltare în progresie tot a motivului I, căruia autorul îi dă aici, cu ajutorul acordurilor de nonă, o notă de patetism wagnerian. După o pauză generală, o scurtă cantilenă a oboiului ne conduce spre repriză.

Aceasta (cifra 17) constituie o revenire mult prescurtată a temei principale şi anume numai a motivului principal. Fragmentele melodice secundare (II şi III) nu mai apar în repriză. In plus, peste revenirea temei la coarde, apare un contrapunct expresiv la flauţi. După un diminuendo general al orchestrei, flauţii rămîn singuri într-un fel de cadenţă — ca o improvizaţie de fluier — cu care intrăm în coda mică a acestei părţi. Flauţilor li se alătură clarinetul şi încheierea se face pe acorduri simple, după două glisande de harpă.

Planul general al Intermediului este, după cum am văzut, extrem de simplu:

Tema	Scurtă	Repriza	Coda
I, II, III	desvoltare	I	scurtă
La-maj		La-maj	
	m 49	m. 72	m 83

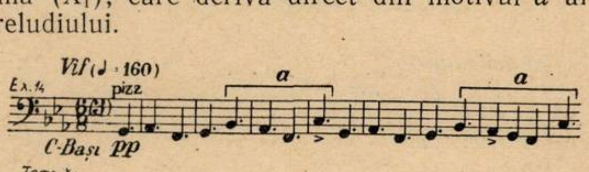
PARTEA IV-a, FINAL, VIF (O PĂTRIME = 160), 6/8 (3/4), DO MINOR, 444 MĂSURI.

Finalul este o strălucită bacanală, o dezlănţuire de veselie şi voie bună, atmosferă de petrecere, de carnaval, de tarantelă (cum o caracterizează însuşi compozitorul) — şi constituie punctul culminant al întregii Suite. Tot conflictul dramatic al primei părţi (dorul de ţară), starea de meditaţie din partea a doua şi a treia îşi găsesc rezolvarea în acest Final de o exuberanţă fără margini. Vioiciunea acestui Final, în care ritmurile binare şi ternare alternează mereu (6/8 şi 3/4), capătă un caracter cu totul special prin folosirea tonalităţii minore, care-i dă un iz arhaic, de evocare a unei serbări populare din timpuri străvechi.

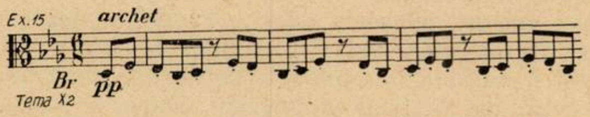
Orchestra cuprinde aici, pe lîngă instrumentele părţilor anterioare (cu excepţia harpei şi a cornului englez) şi o picolă, trei tromboni şi un cinel.

Finalul Suitei e construit în formă de sonată, cu două grupuri de teme contrastante, cu o dezvoltare, o repriză prescurtată şi o codă amplă, dezvoltătoare. El se deschide cu o mică introducere în pp, care creşte apoi treptat, ca un cortegiu bacantic ce vine de departe, apropiindu-se tot mai mult. Introducerea foloseşte o temă (X_1), care derivă direct din motivul *a* al Preludiului.

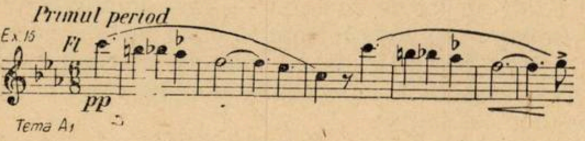
Ex. 14

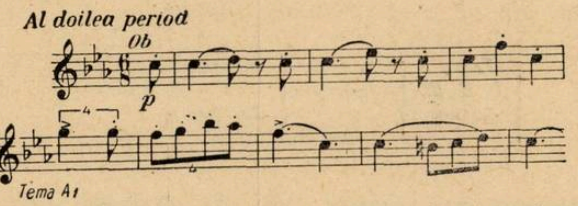


Din această temă se desprinde apoi, la viole, o variație a ei, tema X_2 (ex. 15), care în tot cursul Finalului va reveni în felurite variante.



Totuși, temele X_1 și X_2 nu joacă un rol principal în forma de sonată a acestei părți, ea apărînd în punctele de intersecție ale acesteia, sau în figurile de acompaniament. După intrările succesive ale violoncelilor (pedală pe do), contrabașilor (cu tema X_1), violelor (cu tema X_2), toate acestea devin apoi fondul de acompaniament peste care lemnele aduc tema principală A^1.

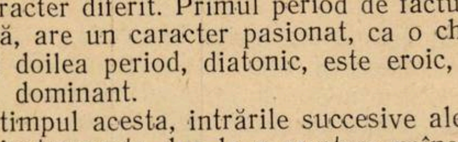


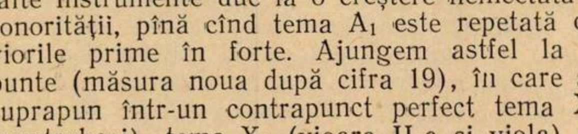


Această temă e construită pe două perioade cu caracter diferit. Primul period de factură cromatică, are un caracter pasionat, ca o chemare, iar al doilea period, diatonic, este eroic, triumfător, dominant.

In timpul acesta, intrările succesive ale celorlalte instrumente duc la o creștere neîncetată a sonorității, pînă cînd tema A_1 este repetată de viorile prime în forte. Ajungem astfel la o punte (măsura noua după cifra 19), în care se suprapun într-un contrapunct perfect tema X_1 (contrabași), tema X_2 (vioara II-a și viola), o variantă a temei X_2 (vioara I) și o variantă a temei A_1 (corni). Este locul să remarcăm genialitatea cu care marele nostru compozitor știa să dezvolte dintr-o singură celulă generatoare, o serie întreagă de teme, derivate una din alta, menținînd astfel unitatea întregii lucrări și realizînd unul din deziderate de bază ale compoziției ,— stăpînirea legii economiei mijloacelor.

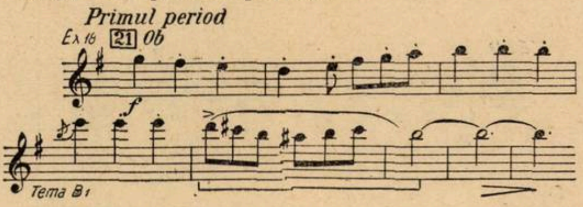
Puntea se termină cu un cromatism ascendent, care ne duce la tema A_2 (trei măsuri înainte de cifra 20).

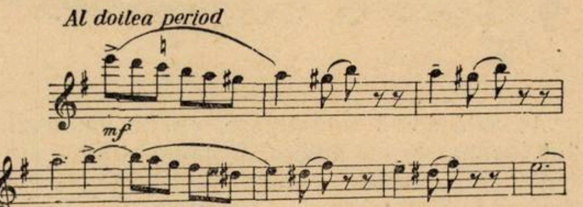




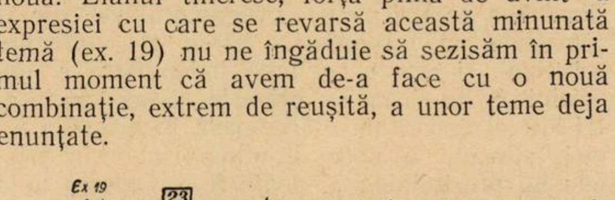
Această a doua temă din grupul A este, de asemenea, formată din două perioade. Primul, energic, hotărît („très marqué"), al doilea (derivat din tema X_2) cromatic, nehotărît, modulant, ca și cum ar vrea să scape de masivitatea primului period. Tema se repetă apoi, dar periodul al doilea reușește de data asta să scape, urcînd tot mai sus, pînă ajunge la acordul de nonă (re, fa diez, la, do, mi), într-un punct culminant, unde cornii solo („cuivrez") aduc o nouă variantă a temei X_2, după care totul se prăbușește dintr-o dată în abis (pasaj descendent la bași, explozie la timpani și cineli, după care acordul alterat re, fa diez, la bemol, do de la lemne rămîne suspendat pe coroană ca un ecou).

După o pauză generală, intrăm în grupa temelor B, aduse în tonalitatea dominantei, sol major. Tema B_1 (cifra 21), grațioasă și jucăușă, aduce prin caracterul ei contrastant, o clipă de liniște, un mic popas, în torentul năvalnic al temelor A. Ea e formată din două perioade (ex. 18), în care al doilea period este un comentariu al motivului din măsurile 5—6 (însemnat cu y) din primul period.





Insuși motivul y pare a fi o nouă derivație o motivului *a* din Preludiu. Tema B_1 se repetă, căpătînd un caracter din ce în ce mai pasionant. Intrăm apoi într-o punte de 12 măsuri, unde e folosit cu anticipație un motiv din tema B_2, pregătindu-i astfel apariția. La prima vedere, tema B_2 (cifra 23) pare o temă cu totul nouă. Elanul tineresc, forța plină de avînt a expresiei cu care se revarsă această minunată temă (ex. 19) nu ne îngăduie să sezisăm în primul moment că avem de-a face cu o nouă combinație, extrem de reușită, a unor teme deja enunțate.



Astfel, primele patru măsuri sînt derivate din tema X_1, iar restul din primul period al temei B_1.

Tema B_2 se repetă de trei ori, a treia oară suprapus peste tema B_1 (opt măsuri înainte de cifra 24: tema B_2 la viole și violonceli, tema B_1 la viori). George Enescu a folosit această minunată temă cu economie: ea nu mai revine de loc (cu excepția dezvoltării, unde ea apare într-o formă transformată), deși ea poate fi socotită cea mai expresivă din temele acestui Final.

O punte scurtă de șapte măsuri (cifra 24) face trecerea de la expoziție la dezvoltarea care urmează.

Aceasta prelucrează într-o amplă desfășurare simfonico-dramatică, materialul prezentat în expoziție. Ea se deschide cu aceeași introducere de la începutul Finalului, însă mult prescurtată: este adusă numai tema X_1. Imediat după aceea, cornii aduc tema A_2, urmată de răspunsul oboiului II cu tema A_1, în timp ce pe fondul de acompaniament rămîne tema X_1. Combinația se repetă apoi la tromboni, cu răspunsul la viole, violonceli și contrabași. Ca un semnal de luptă sună apoi trompeta cu periodul al doilea al temei A_1. Semnalului îi răspund corzile și apoi lemnele cu un pasaj cromatic, ca și cum, la chemarea trompetei, toate oștile s-ar aduna la luptă. Triumfător și dominant răsună apoi la tromboni tema B_2 („très marqué et lourd"), urmată de un pasaj de trecere care prelucrează periodul II al temei A_2. După ce și această combinație se repetă, apare din nou la corni tema A_2; semnalul de trompetă se repetă și el, ducîndu-ne la punctul culminant al dezvoltării (12 măsuri înainte de cifra 27). Aici apare iarăși tema X_2, întîi la viorile II și viole în figuri precipitate de optimi, apoi la tromboni în valori mărite de pătrimi.

Cu aceasta dezvoltarea se încheie, dar tensiunea dramatică persistă, astfel încît trecerea de la dezvoltare la reexpoziție (cifra 27) se face aproape pe nesimțite.

Repriza începe cu periodul al II-lea al temei A_1, dar în același timp, în măsura patra, auzim la corni și un crîmpei din primul period, iar fondul de acompaniament este alcătuit din tema X_1 (violonceli și contrabași) și o variantă a temei X_2 (vioara II-a și viola). Iată deci o repriză care conține, concentrate la maximum, atîtea elemente tematice într-o magistrală suprapunere contrapunctică. Tensiunea scade treptat într-un diminuendo gradat, tema A_1 (II) trecînd pe rînd de la vioara I-a la trompetă, fagoți și cornul al IV-lea. Totul se stinge într-un mare pianissimo, cînd, pe neașteptate, toată orchestra se oprește, în unison, pe re bemol, timp de trei măsuri. Astfel e pregătită repriza temei B_1 în sol bemol major, care după aceea modulează în do major. Tema B_2 nu mai reapare (după cum am văzut că nici A_2 n-a mai revenit în repriză). Totul se stinge treptat și astfel intrăm în coda amplă (măsura 12-a după cifra 28), care ar putea fi considerată ca o doua dezvoltare.

Coda constituie un uriaș crescendo, atît ca intensitate, cît și ca tensiune dramatică. Ea începe în pp, în murmurul amenințător al cromatismelor de la bași, peste care fagotul cîntă singuratic semnalul temei A_1 (II), iar apoi oboiul contopește începuturile celor două perioade ale temei A_1 într-un singur tot, ca o amintire îndepărtată. Tumultul crește din ce în ce, se disting frînturi ale temei X_2 la oboi, fagot, violonceli și contrabași; totul plutește în nesiguranță, căutare de lumină, așteptare. După un pasaj cromatic, tema A_1 concentrată, cum s-a auzit mai înainte la oboi, este adusă într-un canon între viori și corni, în timp ce la diverse voci se aud frînturi ale temelor X. Un crescendo dramatic (opt măsuri înainte de cifra 30), în care semnalul din tema A_1 este supus unei dezvoltări, ne duce spre deznodămînt. Tema A_2, care de la dezvoltare n-a mai apărut, este supusă acum unei dezvoltări (cifra 30), a cărei intensitate dramatică crește tot mai mult. Intreruptă o singură dată de tema A_1, la bași, tema A_2 este repetată cu o insistență din ce în ce mai mare, pînă cînd, după o scurtă replică a cornilor solo (tema X_2), ajungem la punctul culminant al Finalului (patru măsuri înainte de cifra 32). Urmează cîteva măsuri de încheiere pline de strălucire, în tonalitate majoră, care se termină pe două acorduri prelungite prin fermate.

Schema acestui Final se prezintă deci în felul următor:

Expoziția

Introd.	Grupa A				Grupa B			
X_1, X_2	A_1	punte	$\underrightarrow{A_2}$	X_2	B_1	punte	B_2	mică
do-min.	do-min	(suprapunere X_1, X_2, A_1)	sol-maj	punct culminant.	Sol-maj.	(B_2)	Sol-maj.	încheiere
	m.20	m.69	m.81	m.105	m.116	m.148	m.160	m.184

Desvoltarea

Introd.	$A_2 + A_1$	$A_1(II)$	$B_2 + A_2(II)$	$A_2, A_1(II), X_2$
X_1				
do-min.	modulant		(do♯-min)	
m.191	m.199	m.215	m.224	m.249

Repriza

A_1 (II)	punte	B_1
(A_1, X_1 și X_2)	A_1, oprire	
do-min	pe re♭	Sol♭, Do-maj
m. 272	m. 289	m 296

Coda

$A_1 \cdot A_1(II)$	tranziție	$A_1 + A_1(II)$	desv.	$A_2(A_1)$	punct	încheiere
(contopite)	(X_2)	canon	A_1 (II)	crestere mare a intensității dramatice	culminant.	
do-min		do-min				Do-maj.
m 339	m. 361	m 377	m 394	m.402	m. 426	m. 438

Drumul creației enesciene de la Suita I-a pînă la ultimele lucrări, a fost o uriașă și continuă ascensiune. In toate lucrările se vădește deosebit de puternic actualitatea stilului său componistic, corespunzător epocii în care au fost scrise.

Privind în ansamblul întregii creații enesciene, uimitoarea evoluție a geniului său creator o percepem mai cu seamă ascultînd ultimele sale lucrări în comparație cu primele. Dacă raportăm însă Suita I-a la perioada cînd a fost compusă, ea poate fi considerată ca o lucrare extrem de îndrăzneață și modernă. Analizarea ei ne dezvăluie, pe lîngă stăpînirea perfectă a mijloacelor artistice, procedee noi, inovaţii îndrăzneţe care şi astăzi ne uimesc.

Enescu se vădeşte o dată mai mult simfonistul de înaltă clasă, de talie universală, a cărui forţă de redare a conţinutului emoţional şi meşteşug componistic sînt comparabile doar cu cele ale marilor clasici.

Dar în simfonismul universal, George Enescu aduce o voce nouă: cea a muzicii romîneşti. Intr-adevăr, Suita I-a pentru orchestră este o capodoperă reprezentativă pentru etapa dată a dezvoltării simfonismului nostru. Pornind de la celula populară, compozitorul — posedînd un excepţional simţ al dezvoltării şi o tehnică desăvîrşită — clădeşte o lucrare simfonică de amploare, cu pregnant caracter naţional. Acest caracter a fost evident încă de la prima audiţie a lucrării. Critica aristocratică franceză nu a primit bine suita. „Doamne, cîte insulte! — povestea George Enescu — Judecata lui Georges Vannor a fost sumară“: „Dragul meu, dă-i un ban ţiganului!“ Dar George Enescu nu a fost descurajat. Drumul „Poemei romîne“ şi „Rapsodiilor romîne“, al Suitei I-a — drumuri de veşnice căutări în vederea zămislirii, creării şi dezvoltării simfonismului romînesc a fost străbătut în continuare. Stau mărturie „Sonata a III-a în caracter popular romînesc“, „Suita sătească“ şi, pe un plan diferit, „Oedip“ şi Simfonia de cameră — capodopere cu care muzica romînească se poate, pe drept cuvînt, mîndri.

Sonata III-a pentru pian

de ŞTEFAN NICULESCU

Explicarea unei opere de mare valoare, oricît de competentă ar fi, nu izbuteşte să ne redea exclusiv verbal, ceea ce a fost sortit să fie exprimat muzical. Adevăratul sens al operei se capătă prin audierea şi reaudierea ei în condiţii de interpretare optimă. Acest lucru însă nu exclude cercetarea amănunţită, ci dimpotrivă o implică, pentru că o astfel de cercetare nu numai că uşurează înţelegerea operei, dar poate contribui la fixarea particularităţilor unei mari personalităţi artistice.

Cîmpul de activitate al cercetării, în cazul unei opere de seamă, este practic nelimitat. Cercetătorii urmărind aspecte diferite, vor putea aduce noi contribuţii, neaşteptate, pentru înţelegerea acelei opere. Iată de ce este necesar să precizăm ideea călăuzitoare în desfăşurarea prezentului studiu. Ne-am propus a încerca să desprindem aspectele de ordin tehnic, de strictă specialitate, ce se pot observa în Sonata III-a pentru pian de George Enescu şi anume: construcţia formei atît în mic (cum realizează Enescu o temă sau un travaliu tematic), cît şi în mare (cum echilibrează o parte a sonatei sau unitatea unei sonate compusă din 3 părţi distincte), apoi, care sînt caracteristicile melodiei lui Enescu şi în ce măsură foloseşte contrapunctul şi armonia, etc. Din aceste cercetări, bineînţeles restrînse în cadrul unui articol, vom încerca să deducem particularităţile de stil şi o privire generală asupra personalităţii compozitorului, aşa cum ne apar în Sonata III-a pentru pian.

După cum se ştie, Enescu a scris 3 sonate pentru pian, toate purtînd acelaşi opus 24, deşi au fost compuse la intervale de timp apreciabile: Sonata I-a în 1924, Sonata II-a în 1937 şi Sonata III-a între 1933—1935.

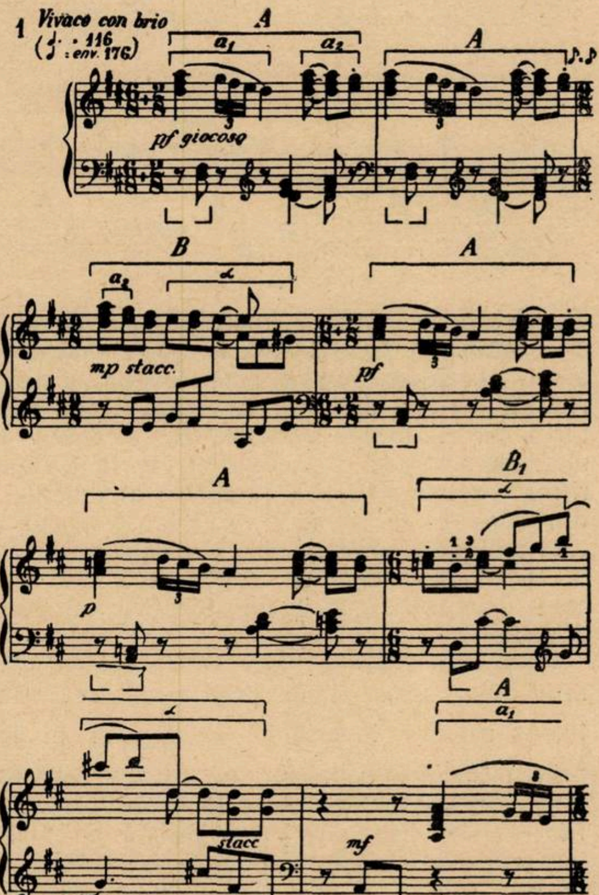
Perioada în care Enescu îşi scrie Sonata III-a pentru pian corespunde maturităţii depline a compozitorului. Cu toată enorma experienţă acumulată (terminase Oedip în 1932), Enescu realizează această lucrare cu o vădită preocupare de claritate şi simplificare, de echilibru clasic. Compozitorul, care poseda în sensul cel mai înalt toate secretele artei sale, se restrînge, în mod voit, la acele mijloace care convin cel mai bine conţinutului expresiv al operei.

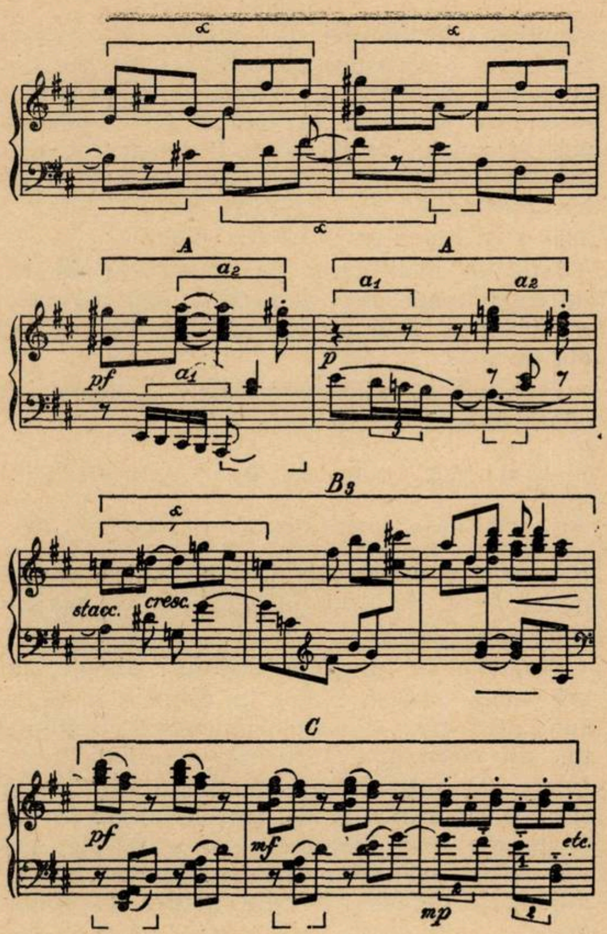
Lucrarea are trei părţi: 2 părţi repezi (partea I-a şi partea III-a), despărţite de o parte lentă (partea II-a). Păstrînd caracterul contrastant şi propriu al fiecărei părţi, compozitorul obţine şi unitatea întregului prin folosirea unor teme şi motive care circulă în întreaga sonată. Sîntem deci în prezenţa unei forme ciclice. Astfel, tema II din partea I (care are forma de allegro de sonată) este tema I din partea II (care are o formă liberă rezultînd din lied şi sonată), iar tema II din partea II, suferind o serie de modificări, generează tematica părţii III (care are o formă liberă de rondo). Coda ultimei părţi aduce din nou toate temele fie în prima lor înfăţişare, fie în metamorfozele lor.

Privită în ansamblu, lucrarea are două mari puncte culminante: unul în cea de a doua dezvoltare din partea medie, altul în coda ultimei părţi. După cum se va vedea mai jos, sensul celor două culmi semnalate este deosebit: cel din partea lentă are un caracter liric-dramatic, cel din coda finalului, bine pregătit din punct de vedere muzical, este o izbucnire de lumină şi bucurie, ce aminteşte începutul primei părţi.

PARTEA I: VIVACE CON BRIO.

După cum am arătat, e construită în forma de allegro de sonată. *Tema I* are un caracter vioi, luminos, glumeţ, chiar indicaţia „giocoso“ a autorului este revelatoare în acest sens.





In ciuda aspectului clasicizant, aproape scarlattian, al acestei teme, linia melodică păstrează totuşi inflexiuni ce pot fi întîlnite în muzica populară romînească. Dacă privim celula a_1 (ex. 1) observăm că linia melodică este descendentă de la treapta V la treapta I. Această cădere melodică e întîlnită în unele melodii populare romîneşti, ca şi ritmul indicat de autor. $\frac{6}{8}+\frac{2}{8}$

Cum e construită această temă? Prima măsură (ex. 1) o putem împărţi în două celule a_1 şi a_2, care împreună dau A. Ansamblul $a_1 + a_2$ (A) se repetă în măsura 2-a. Măsura 3-a, o continuare firească a lui A (primele patru note prin care debutează B sînt primele 4 note ale lui a_1, iar primele două acorduri ale lui B reproduc pe a_2) modulează la dominantă (la major) şi la omonima dominantei (la minor). Urmează un pasaj B_1, dedus din B (figura ritmică α ce apare la sfîrşitul lui B este de 2 ori repetată), care ne conduce la o nouă expunere pe tonică a lui A, dar numai o singură dată şi cu a_2 la o cvartă mai sus decît în prima expunere. Din nou pasajul ce modulează spre dominantă (B_2) care aduce figura ritmică α de trei ori şi aproape în canon ritmic faţă de vocea 2-a. Se reia A pe dominantă cu particularitatea că a_1 şi a_2 sînt aşezate suprapus, nu în succesiune. Apoi A se aduce şi pe omonima dominantei (la minor) cu deosebirea că a_2 e transpus cu o terţă mai sus decit în prima expunere. In sfîrşit, după pasajul ce reconduce din nou la tonică (B_3), cele trei măsuri concluzive (C poate fi considerat dedus din a_2); fixează tonalitatea principală de re major (semnalăm că stabilirea pe re major se face prin repetarea cadenţei plagale).

Iată un mod sever de construcţie în care întreaga temă derivă dintr-o singură celulă a_1 (chiar a_2 este prefigurat în primele 2 note ale lui a_1).

Folosind o reducere schematică, tema I ne apare astfel :

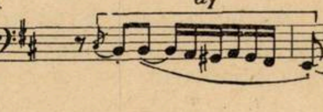
A A B A,A B_1 A B_2 A.A B_3 C *)
╲╱
Re → La,la → Re → La,la → Re

Este deci o dublă expunere pe tonică şi dominantă a lui A, totul încheindu-se cu perioada concluzivă C.

Armonia ne prezintă acorduri simple, uneori numai sugerate (ca în primele două măsuri ale temei). Pasajele modulante B folosesc un stil contrapunctic firesc, abordînd însă şi forme de organizare superioară ca imitaţia ritmică din perioada B_2, iar modulaţia în aceste pasaje este diatonică. Se stabileşte astfel un perfect echilibru între conţinutul temei şi mijloacele tehnice folosite pentru exprimarea sa.

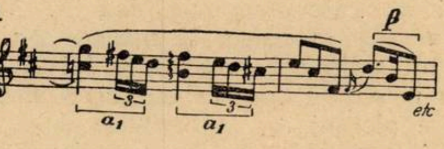
Tranziţia ce leagă tema I de tema II se sprijină pe materialul temei I şi utilizează procedee de prelucrare tematică. (Vezi exemplul 2 — celula a_1 este amplificată —

2.



şi exemplul 3 — A format iniţial din $a_1 + a_2$ apare acum cu a_2 eliminat).

3.

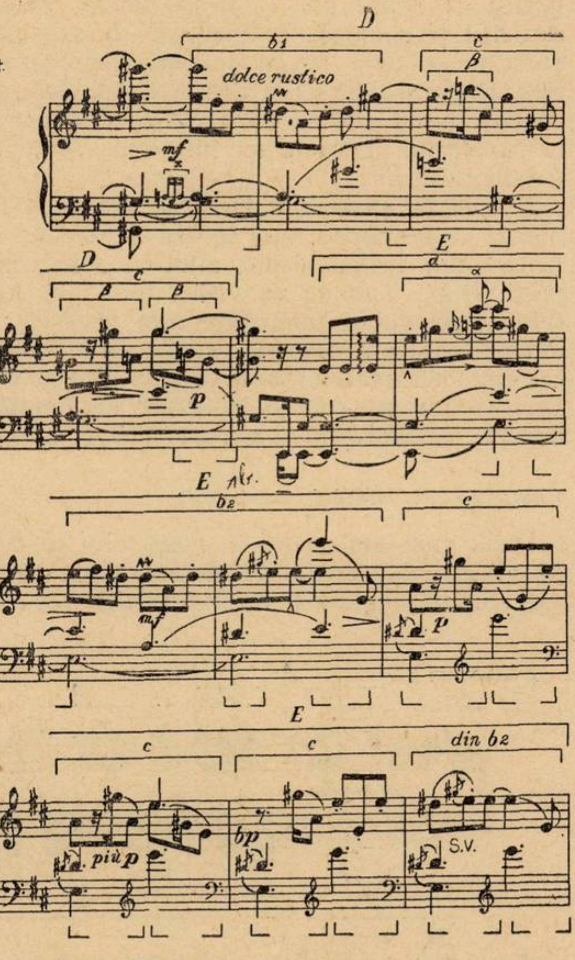


Dar pontele pregăteşte intrarea temei II şi prin utilizarea în diferite locuri a figurii ritmice (ex. 3) ce caracterizează unul din motivele acestei teme (c). Modulaţia conduce la tonalitatea mi major pentru a se putea aduce tema II mai întîi pe frigicul stabilit pe sol diez.

Tema II, asemenea sonatelor clasice, are mai multe secţiuni. Prima secţiune e alcătuită din două perioade D şi E

Perioada D cuprinde două motive b_1 şi c.

4.



Observăm că ceea ce caracterizează motivul b_1 este intonarea descendentă a cvartei mărite re diez — la becar. Motivul c se sprijină pe figura ritmică β care apare şi în ponte. După repetarea lui c, începe perioada E, alcătuită din motivele d, b_2 şi c. Motivul d cuprinde figura ritmică α caracteristică pasajelor modulante B din tema I, iar b_2 este o variantă a lui b_1, căci intonează aceeaşi cvartă mărită re diez — la becar. Motivul c se repetă de 3 ori, după care urmează o încheiere identică sfîrşitului din b_2.

Contrastul faţă de tema I este evident. Mai întîi tonal, apoi ritmic, prin încadrarea temei într-o măsură invariabilă de $\frac{6}{8}$, şi în fine prin utilizarea pedalelor pe întreg parcursul temei. In adevăr, perioada D se desfăşoară pe frigicul sol diez păstrînd o pedală pe tonică, iar perioada E, intonînd aproape aceleaşi note, este suprapusă unei pedale pe mi, care stabileşte tonalitatea mi major.

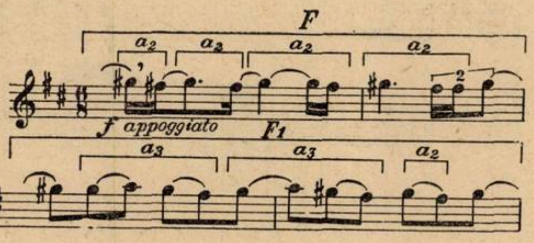
Caracterul temei poate fi dedus din indicaţia „dolce rustico" a autorului. Influenţa melodiilor populare romîneşti se simte puternic aici : cvarta mărită, sfîrşitul perioadei E ce sugerează o melodie obstinată de bucium, întreaga atmosferă pastorală a temei.

Secţiunea II a temei secunde (ex. 5), care apare după un crescendo în care motivul c este eliminat, prezintă celula a_2 din tema I repetată de 4 ori (tonalitatea este do diez minor).

---

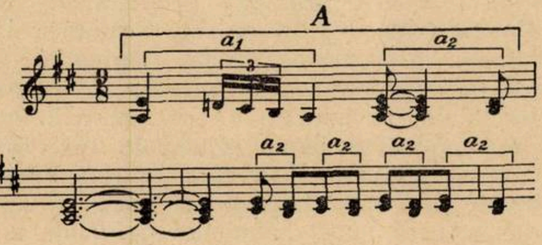
*) Săgeţile reprezintă modulaţia.

5.



F_1 este un comentariu al lui F. De remarcat faptul că a_3, după cum vom vedea, este tocmai conturul melodic al refrenului ultimei părţi (ex. 25). După 2 măsuri (F_2) care continuă pe F_1, apar altele două G. Ansamblul F G (fără F_1 şi F_2) se reia altfel armonizat (deci şi aici întîlnim o dublă expunere variată). G modulează spre la major (dominanta tonalităţii principale), pe care se reia A din tema I

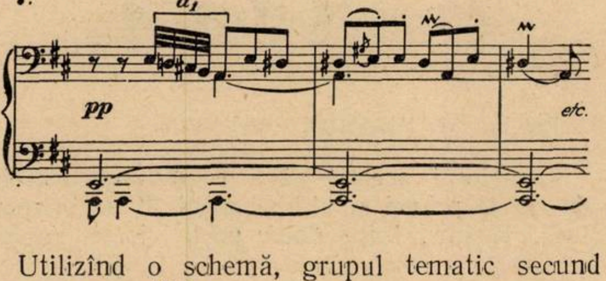
6.



Cum se explică această reluare în plină expunere a temei II? Am văzut că secţiunea II din grupul tematic secund (ex. 5) este constituită din repetarea lui a_2, celulă caracteristică temei I. Este normal deci ca a_2 să oblige şi amintirea complimentului lui, a_1. Astfel, prin reluarea temei I se restabileşte legătura iniţială dintre a_1 şi a_2. De altfel A este prelungit aici şi observăm că a_2 se repetă din nou de 4 ori (ca în F). Considerăm această reluare a temei I (A) drept secţiunea III-a.

Imediat se repetă E din secţiunea I (linia melodică se desfăşoară pe aceleaşi note, numai că e altfel armonizată: un la lidic). Apoi din nou pe F şi G (secţiunea II), după care o codă (ex. 7) debutînd prin a_1 continuă o linie melodică derivată în parte din b_1 şi din b_2, totul fiind suprapus unei duble pedale pe treptele I şi V.

7.



Utilizînd o schemă, grupul tematic secund ne apare astfel:

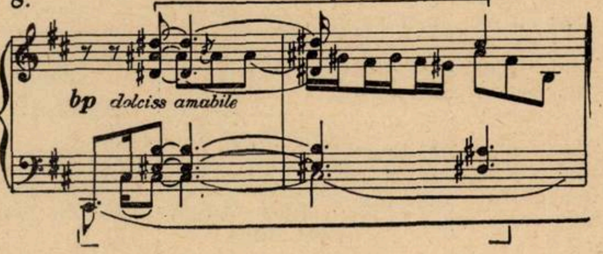
D E	F. F_1, G, F G	A	E	FG	CODĂ
Secţ. I	Secţ. II	Secţ. III	Secţ. I	Secţ.II	
Sol diez frigic Mi major	Do diez minor →	La major	Lidicul stabilit pe la		

Privind în ansamblu, observăm o dublă expunere a secţiunilor I şi II, cea de a doua expunere fiind mult scurtată şi altfel armonizată, după care o codă încheie expoziţia sonatei.

Cum ne apare acum tema I faţă de tema II? Observăm folosirea în ambele teme a dublei expuneri: dacă în tema I se utilizează transpoziţia unui aceluiaşi motiv în tonalităţi deosebite (tonică, dominantă) în tema II linia melodică se desfăşoară aproape pe aceleaşi note, numai că în reexpunerile ei, tonalităţile se schimbă (evident sînt tonalităţi vecine ce îşi au centrii tonali conţinuţi în melodie: sol diez, mi, do diez, la).

Dezvoltarea începe cu tema I în tonalitatea principală. S-ar putea crede că avem de a face cu un rondo, dar modulaţia începe după cîteva măsuri (se sugerează şi secţ. I a temei II). O nouă reluare a temei I

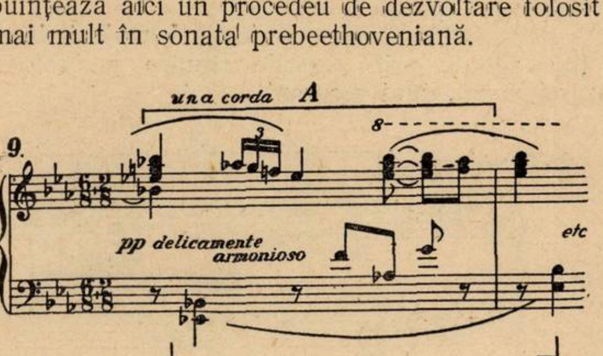
8.



ne dovedeşte unul din procedeele travaliului tematic: a_1 este amplificat (să observăm analogia cu ex. 2). Armonia ne dezvăluie acordul de 7 sunete care nu are nimic agresiv, datorită felului în care e folosit.

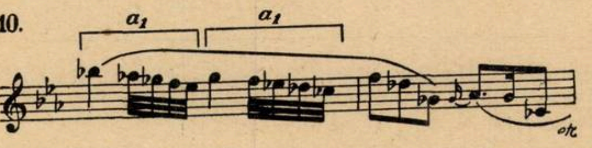
După un pasaj asemănător celor denumite B din tema I, pasaj ce modulează spre re diez major, se readuce întreaga temă I, aidoma ca în expoziţie şi transpusă în această tonalitate, (scrisă enarmonic mi bemol major). Se întrebuinţează aici un procedeu de dezvoltare folosit mai mult în sonata prebeethoveniană.

9.



Arătam mai sus asemănarea dintre ex. 2 şi ex. 8. Să privim acum la ex. 10

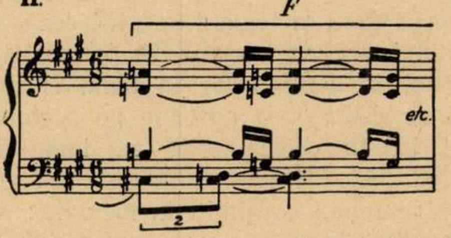
10.



şi ex. 3. În dezvoltare apar elemente din ponte.

Tema II este de asemenea folosită: secţiunea I se reia în do diez frigic, iar secţiunea II (ex. 11) prelungeşte pedala pe do diez din secţiunea I, prezentînd o falsă relaţie obţinută prin broderia inferioară de pe re becar.

11.



Pregătirea reexpoziţiei se face printr-un pasaj sprijinit pe materialul temei I, care modulează de la fa diez major la re major (fa diez major, si minor, mi minor, la major, re major).

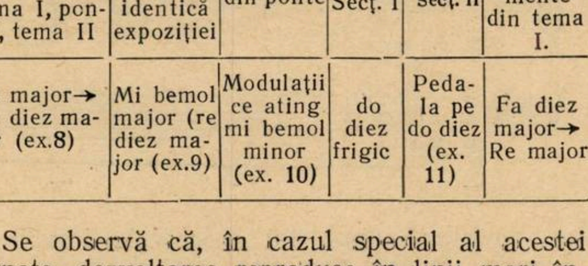
Intrebuinţînd o schemă, dezvoltarea se prezintă astfel:

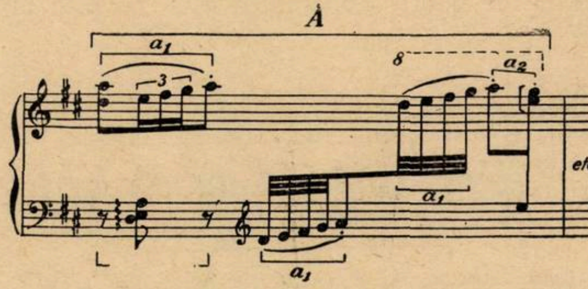
Pasaj modulant cu elemente din tema I, ponte, tema II	Tema I în întregime şi identică expoziţiei	Elemente din ponte	Tema II		Pasaj modulant cu elemente din tema I.
			Secţ. I	Secţ. II	
Re major→ Re diez major (ex.8)	Mi bemol major (re diez major (ex.9)	Modulaţii ce ating mi bemol minor (ex. 10)	do diez frigic	Pedala pe do diez (ex. 11)	Fa diez major→ Re major

Se observă că, în cazul special al acestei sonate, dezvoltarea reproduce în linii mari întreaga expoziţie (tema I, ponte, tema II). Nu prezintă nici un punct culminant, renunţînd în mod voit la procedee mai ample, la conflictul ideilor principale. Acest lucru îl putem explica prin 3 motive: 1) tema I începe să fie prelucrată chiar din pontele expoziţiei, 2) tema II care devine tema I din partea II este amplu dezvoltată în partea II, 3) factura scarlattiană a părţii I.

Reexpoziţia începe cu tema I mult îmbogăţită agogic prin figurile ritmice a_1, folosite cînd direct, cînd recurent

12

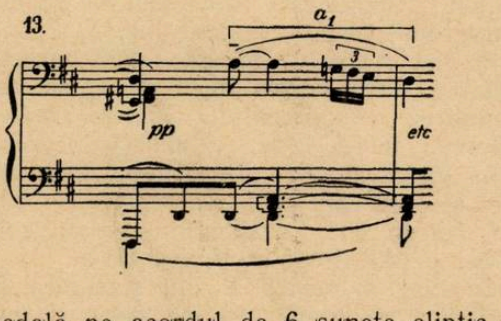




Schema celor 2 expuneri pe tonică şi dominantă se păstrează ca şi în expoziţie, cu deosebirea că acum e îmbogăţită printr-o variaţie melodico-ritmică. De pildă pasajele B_2 şi B_3 au aspectul unui stil de toccată ce accentuează şi mai mult factura preclasică a acestei prime părţi.

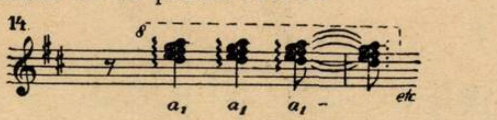
Pontele este foarte mult scurtat şi tema II se reexpune imediat în si minor. De data aceasta, cele 2 perioade D şi E din expoziţie fuzionează în reexpoziţie, reducînd tema doar la succesiunea motivelor b_1 şi b_2, urmate de o linie melodică analoagă grupului de cadenţă din expoziţie (ca în ex. 7). Secţiunea II este reluată de asemenea scurtat (perioadele G sînt eliminate), după care se trece la dezvoltarea terminală. In adevăr, tot ce urmează începînd de la reluarea temei principale (ex. 13) este o nouă prelucrare, în care se reamintesc elemente din tema I, ponte şi tema II, ajungîndu-se la un punct culminant pe celula a_1. Credem că aici este momentul de maximă intensitate a primei părţi a sonatei.

13.



O pedală pe acordul de 6 sunete eliptic de septimă (ex. 14)[1]) care de fapt conţine toate notele celulei a_1 intonate aproape simultan (este un acord arpegiat), micşorează progresiv intensitatea pînă la sfîrşitul primei părţi. Semnalăm aici un efect pur pianistic de utilizare a armonicului de la prima octavă.

14.



PARTEA II: ANDANTE CANTABILE.

Caracterul acestei părţi e profund deosebit de cel al primei şi ultimei părţi. E un moment liric, visător, între două părţi vioaie, rapide.

---

[1]) O interpretare mai simplă şi mai adecvată: acordul de 3 sunete cu cvarta şi secunda adăugate.

Are un aspect aparent liber și improvizatoric. Spunem aparent pentru că bogăția melismatică a acestei părți nu împiedică o construcție de o soliditate și o logică impecabilă. Vom vedea mai jos că unele melisme nu sînt jocuri arbitrare, capricioase, ci au deseori o importanță tematică. Față de prima și ultima parte, contrastul este accentuat și de faptul că în cea de a 2-a dezvoltare a părții II, caracterul liric îmbracă și aspecte profund dramatice. Se atinge, astfel, unul din marile puncte culminante ale întregii lucrări.

Forma acestei părți ține atît de lied cît și de sonată, cu preponderența formei de sonată. Este o formă liberă, în întregime dedusă din două teme și o frază concluzivă. In adevăr, după prima expunere a temei I (tonică) și a temei II (relativa minoră a dominantei), ceea ce ar constitui — considerînd relația tonală — o expoziție de sonată, urmează fraza concluzivă ce se expune însă în tonalitatea temei I, ceea ce ar reprezenta un lied cu trei teme. Urmează o dezvoltare a celor trei idei din expoziție, după care se reia tema I și tema II, pentru a se trece la o nouă dezvoltare ce se încheie cu fraza concluzivă tot în tonalitatea inițială (reexpoziție). In sfîrșit, o ultimă prelucrare tematică, ce nu are alt scop decît să lege partea II de partea III, modulează la dominanta tonalității finalului (Coda).

Să reprezentăm schematic forma părții a II-a :

a) Expoziție
- Tema I { monodic / armonizat : si major
- Tema II : re diez minor
- Fraza concluzivă : si major

b) Dezvoltarea

c) Reexpoziție
- Tema I (numai perioada E_1 armonizată): si major
- Tema II: do diez minor
- Dezvoltare (punct culminant)
- Fraza concluzivă: si major

d) Dezvoltare

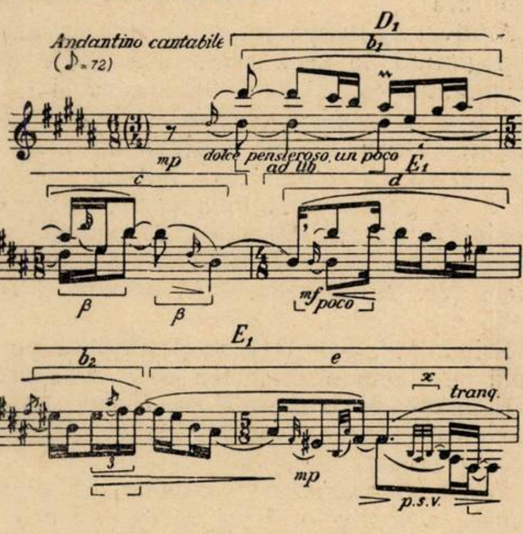
e) Coda: la minor

Tema I, așa cum rezultă și din schemă, este dublu expusă mai întîi monodic și apoi armonizat. Intre cele două expuneri se intercalează 3 măsuri de legătură. Linia melodică în cea de a doua expunere suferă mici schimbări față de prezentarea monodică (o transpoziție cu o terță mai sus a primelor patru note ale temei, o mică amplificare cu o figură ritmică specifică celor 2 măsuri de legătură și o nouă amplificare la sfîrșitul temei, pentru a o putea lega, pe nesimțite, de tema II).

In ex. 15 transcriem această temă în forma ei monodică. Să comparăm acum cu ex. 4 și vom vedea similitudinea celor două teme. Ambele sînt construite în două perioade D și E, respectiv D_1 și E_1. Motivul b_1 din perioada D_1 este scurtat cu o notă față de același motiv din perioada corespunzătoare D. Motivul C (perioada D_1) este identic aceluiași motiv din perioada D. Remarcăm faptul că melismele (apogiaturile) au un rol tematic bine precizat (de pildă în motivul C — perioada D_1 apogiaturile desenează figura ritmică β. In total, perioada D_1 este scurtată cu un motiv „c" față de perioada D.

Perioada E_1, în realitate compusă din două motive, am defalcat-o în trei (primele două: d și b_2 formează în fond un singur motiv) pentru a evidenția și mai bine asemănarea cu perioada corespunzătoare E. Desigur, d și b_2 din perioada E sînt modificate și scurtate în perioada E_1, dar asemănarea perioadelor E și E_1 nu poate fi negată. Perioada E_1 se încheie cu e, ce poate fi considerat ca dedus din c, după cum ne sugerează apogiaturile. Observăm momentul x, ce apărea în ex. 4 la debutul temei, dar ca acompaniament, iar în ex. 15 devenind, la sfîrșitul temei, un element de cadență melodică. Ceea ce caracterizează această temă este cvarta mărită descendentă.

15

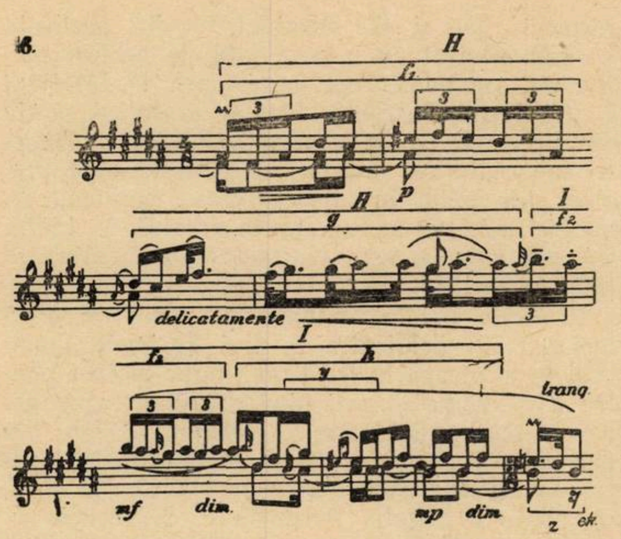


O altă deosebire între ex. 4 și ex. 15 : perioada E_1 rămîne în si major, dar perioada D_1, prin introducerea lui mi diez, modulează la dominantă. Armonia, în reluarea temei I, va sublinia această modulație prin cadența plagală.

Trebuie să mai acentuăm și modificările ritmice ale temei ciclice. In partea I era încadrată într-o măsură invariabilă de $\frac{6}{8}$. In partea II măsurile se schimbă des, iar apogiaturile care ornamentează figurile ritmice, cu toate că au un rol tematic, contribuie la atmosfera visătoare, lirică, ce caracterizează această parte.

Tema II (ex. 16) este deosebită față de tema I prin adîncirea sentimentului liric, prin continuarea cu mai multă precizie a unei emoții vecină tristeții. Această temă este prezentată în tonalitatea minoră (re diez) și încadrată într-o măsură uniformă de $\frac{4}{8}$

16.



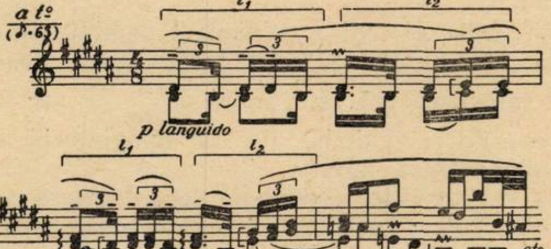
Construcţia este obţinută tot prin două perioade, aproape simetrice H şi I. Perioada H e compusă din motivele f_1 şi g. Remarcăm că primele cinci note (la diez, re diez, do diez, mi diez, fa diez) ale lui f_1 sînt primele 5 note ale lui G (şi aici apogiatura la diez nu este arbitrară).

Motivul f_2 începe tot cu 3 note în anacruză (apogiatura la diez realizează acest număr) şi continuă tot cu două triolete ca şi f_1. Motivul h care încheie perioada I modulează la si major, pentru a face posibilă intrarea frazei concluzive în tonalitatea iniţială. Semnalăm că h va genera în ultima parte, refrenul rondoului (y din ex. 16 şi ex. 25), după cum întreaga temă se va transforma în unul din cuplete (ex. 26, 27, 28). Prin urmare şi această temă este ciclică.

Prima perioadă (H) se desfăşoară pe o pedală pe dominantă, iar cea de a doua perioadă (I) începe pe o pedală pe tonică (f_2), apoi modulează spre si major cadenţînd tot plagal în această tonalitate.

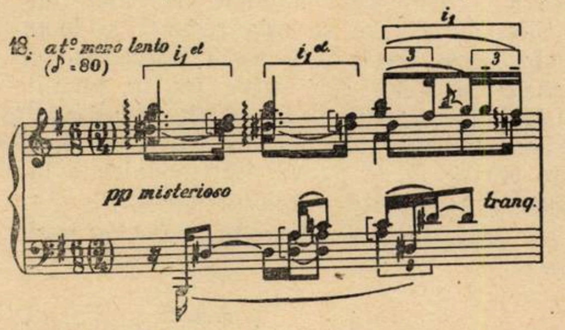
Fraza concluzivă se compune din dubla expunere a motivelor i_1 şi i_2 (i_2 e foarte puţin modificat ritmic şi melodic faţă de i_1). O bruscă trecere la omonima dominantei (fa diez minor) şi o încheiere melodică derivată din tema I (cvarta mărită) stabileşte din nou tonalitatea de si major.

17



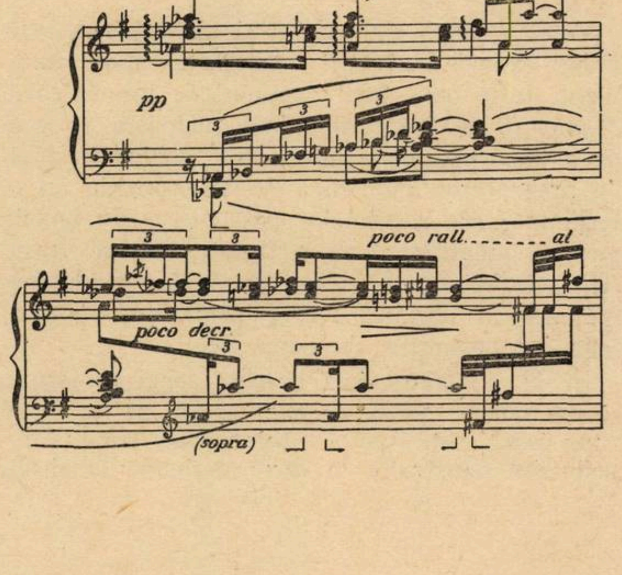
Dezvoltarea începe cu un fugato pe tema II în tonalitatea de re diez minor. Subiectul de fugă este tema în întregime (perioadele H şi I). Răspunsul se face la dominantă şi comportă două mutaţii: prima se face chiar de la primul interval al temei, care din cvartă devine cvintă perfectă şi stabileşte răspunsul pe omonima dominantei, cea de a doua se face la sfîrşitul perioadei I şi readuce tonalitatea iniţială (re diez minor), nemaifiind nevoie de un episod modulant. Intrarea III-a aduce subiectul în tonalitatea de bază (re diez minor), dar în timp ce se trece la perioada I intră vocea IV-a în aceeaşi tonalitate. Prin urmare un stretto. In sfîrşit, o ultimă intrare, tot pe tonică, modulează spre la diez minor, care devine la diez major interpretat enarmonic (si bemol). In timp ce se desfăşoară perioada I a ultimei intrări, i se suprapune tema I (perioada E_1). E_1 se amplifică prin melisme ce intonează cvarta mărită mi becar si bemol, pe o pedală de si bemol (si bemol lidic). Se modulează la si doric şi din nou E_1 este amplificat prin melisme în jurul cvartei mărite de data aceasta do diez sol becar, tot pe o pedală dar pe treapta III (sol becar). In dezvoltare intervine şi fraza concluzivă (ex. 18)

18.



Motivul L_1 apare de trei ori, mai întîi eliminat şi apoi în întregime. Armonia ne dezvăluie un acord de nonă de pe treapta V din mi, care prezintă o falsă relaţie între terţa mare şi terţa mică (re diez, re becar), adică un conflict între mi doric şi mi minor armonic. Să observăm analogia cu ex. 11. In prelucrarea frazei concluzive, vom cita o modulaţie enarmonică, de o mare expresivitate, realizată prin acordul de septimă micşorată

19



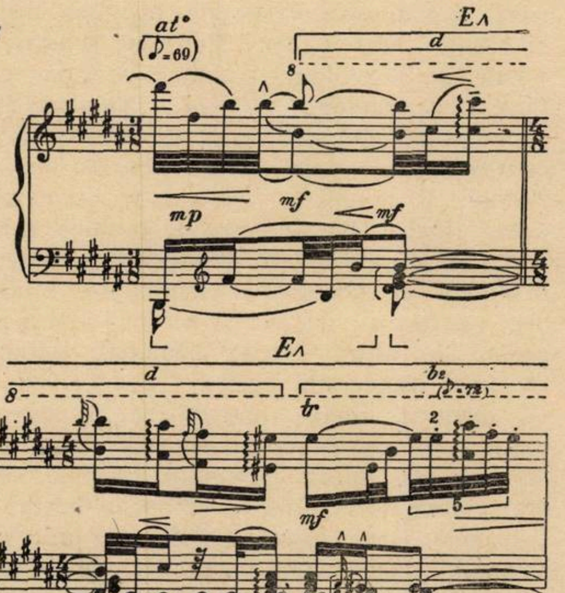
Se trece din nou la prelucrarea temei I, de data aceasta reprezentată prin perioada D₁. Observăm o imitaţie, folosindu-se motivul b₁ amplificat. Se trece din nou la fraza concluzivă şi se pregăteşte reexpoziţia prin figura melodică z (ca în ex. 16). În tot cursul acestei dezvoltări s-a modulat, iar fixarea pe tonalitatea de bază, si major, se face acum tot printr-o cadenţă plagală.

Schema următoare ne reduce această dezvoltare :

Tema II (fugato)	Tema I (perioada E₁)	Fraza concluzivă	Tema I (perioada D₁= superpoziţia motivelor b₁)	Fraza concluzivă	Pregătirea reprizei
Re diez minor →	La diez major= si bemol major → si lidic→ mi doric	Mi minor armonic→	si minor doric→	→	→cadenţa plagală pe si major

Reexpoziţia începe cu tema I (numai perioada E₁) mult îmbogăţită melismatic. Armonizarea păstrează acelaşi plan ca în expoziţie

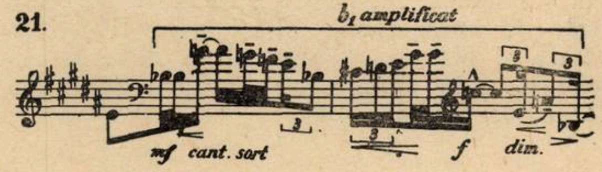
20


at°
(♪=69)
EΛ
d
8
mp
mf
mf
EΛ
d
8
tr
(♪=72)
mf
2
5
e
8
tr con grazia
smorz.
5
3
2
mp

După 2 măsuri de legătură se trece la tema II în do diez minor (perioada H). Pe măsură ce se trece la perioada I încep să se producă modulaţii care conduc la o a 2-a dezvoltare tematică.

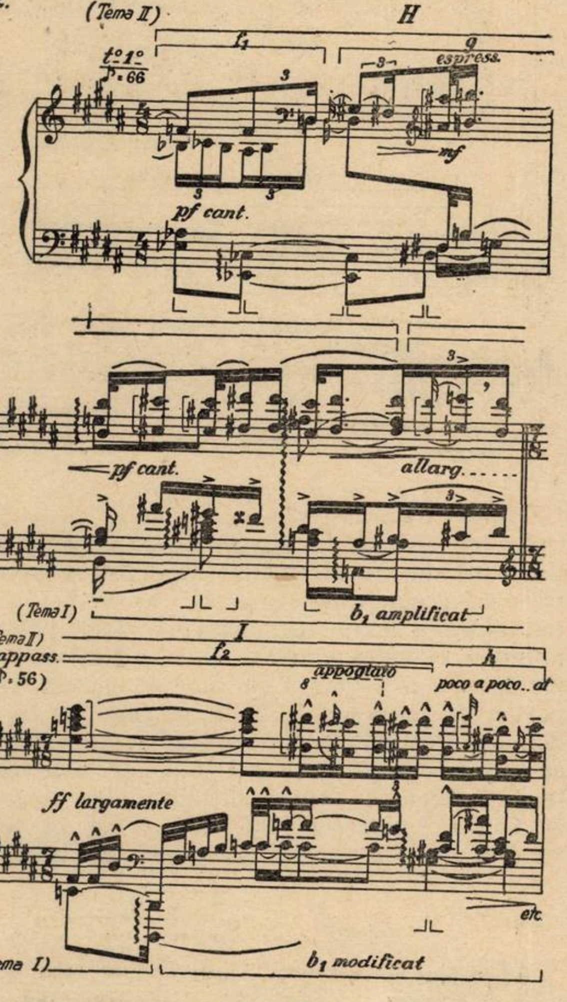
In ex. 21 transcriem prelucrarea perioadei D₁ a temei I : motivul b₁ este amplificat. Acest motiv se mai reia de 2 ori în imitaţii. Intreg pasajul modulează.

21.


b₁ amplificat
3
3
3
3
mf cant. sort
f
dim.

După o scurtă amintire a frazei concluzive se trece la prelucrarea temei II

22.

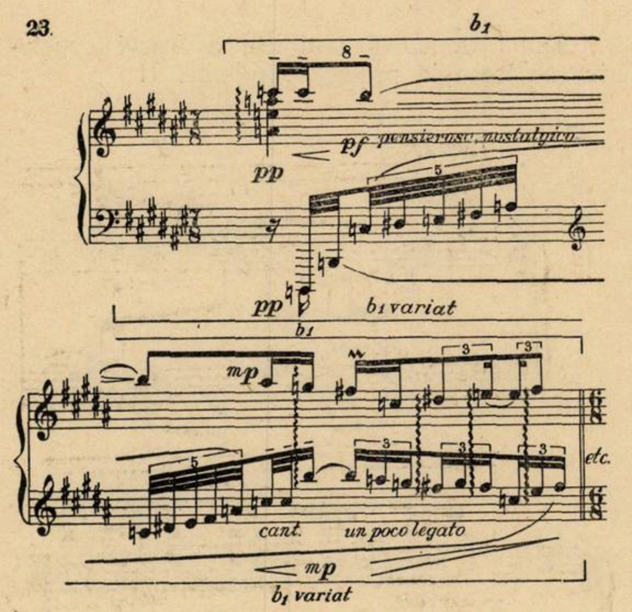

(Tema II)
H
f₁
g
t°1°
♪=66
3
espress.
mf
3
3
pf cant.
pf cant.
allarg.
3
(Tema I)
b₁ amplificat
(Tema II)
I
Sost. appass.
f₂
h
(♪.♪=56)
appoggiato
poco a poco.. at
ff largamente
etc.
(Tema I)
b₁ modificat

In timp ce se desfăşoară perioada H i se contrapunctează tema I (motivul b₁). Un mare crescendo şi b₁ se repetă încă o dată tot sub desfăşurarea temei II. Sîntem la punctul maxim al dezvoltării. Conflictul între tema I şi tema II şi-a atins apogeul. Această culme, realizată tehnic aşa cum este explicat în ex. 22, reprezintă unul din vîrfurile expresive ale întregii sonate.

Detenta urmează imediat şi fraza concluzivă (tot în si major ca în ex. 17) liniştește puternica impresie de mai înainte.

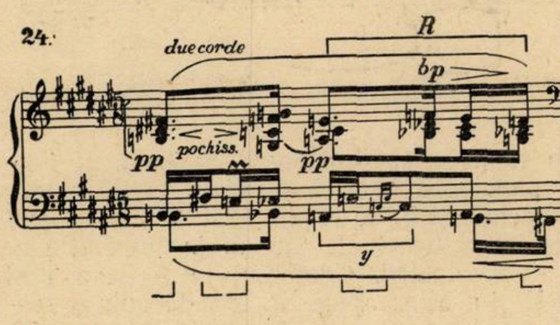
Dezvoltarea care urmează începe tot cu tema I (ex. 23), avînd motivul b₁ prelucrat în imitaţie liberă la două voci. Cea de a 2-a voce prezintă o mare anacruză pînă la intonarea lui b_1. Putem considera întreaga măsură ca desfăşurînd un acord de nonă de pe treapta V din mi minor. Modul de prezentare ne amintește de unele pasaje din Sonata III pentru vioară şi pian a aceluiaşi compozitor. Ne sugerează, prin urmare, un acompaniament lăutăresc de ţambal.

23.



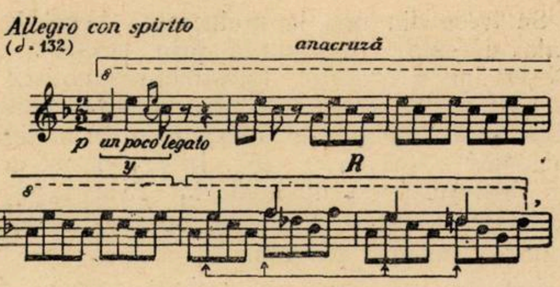
Tot ce arătam în ex. 23 este reluat încă de două ori din ce în ce mai diminuat şi apoi se trece la prelucrarea temei II (perioada I). Intrebuinţarea numai a celei de a doua perioade a temei II este motivată de intenţia compozitorului de a lega, pe nesimţite, partea II de partea III a sonatei. Dacă privim ex. 16, vedem că am notat cu y o figură melodică ce se desfăşoară pe cele trei note ale unui acord major. Această figură melodică este capătul refrenului rondoului final. In ex. 24 se observă din nou y pe acordul treptei I din la minor,

24.



care contrapunctează pe R, ce este tocmai restrîngerea în acorduri a refrenului din partea III a sonatei.

25.



Stabilirea pe la se face prin repetarea figurii melodice y. O scurtă codă încheie această parte în la minor.

Atacarea finalului se face aproape imediat (după o pauză de 10 secunde, aşa cum notează autorul).

PARTEA III : ALLEGRO CON SPIRITO

Dacă în partea I domina caracterul glumeţ, vioi, pastoral, dacă în partea II lirismul uneori dramatic contrasta simţitor în raport cu prima parte, în final compozitorul parcă rămîne tulburat încă de profunda atmosferă a părţii mediane.

Muzica este rapidă, agitată, tot atît de vioaie ca şi în partea I, dar nu tot atît de senină. Schimbările dese ale figurilor melodice şi ritmice, temele doar sugerate, schiţate, elemente de dezvoltare tematică ce apar curent între două expuneri de teme, modulaţii rapide la tonalităţi îndepărtate, toate aceste elemente contribuie la excepţionala varietate mai ales ritmică şi tematică (melodică), ce caracterizează finalul. Ni se deschide o nouă perspectivă, ce îşi va atinge limita într-o splendidă izbucnire de bucurie şi seninătate, înfăptuită prin readucerea viguroasă a temei I din prima parte. Un ultim strigăt, pasionat, tulburător, al temei ciclice din partea I pare a întuneca, un moment numai, impetuoasa revenire. Atmosfera de încredere şi optimism, cucerită aşa de greu pe întreg parcursul lucrării, rămîne totuşi dominantă pînă în ultimele măsuri care o încheie. Dacă voim să reducem, la o formă obişnuită, construcţia părţii III, ne izbim, în primul rînd, de greutatea identificării temelor. Un rondo clasic se sprijină, în afara principiilor simetrice de înlănţuire a ideilor, şi pe anumite relaţii tonale ale acestora. De pildă, refrenul va apare totdeauna în aceeaşi tonalitate. In partea III a sonatei pe care o analizăm, întîlnim o singură perioadă care revine invariabil, pe aceleaşi note, deşi uneori este armonizată deosebit. Nu are propriu zis conformaţia unei teme, fiind mai mult o sugerare a ei (R, ex. 25). Dar ceea ce particularizează în plus această perioadă este faptul că nu a fost scrisă în tonalitatea de bază, re minor, ci se stabileşte mai degrabă pe la frigic, un fel de dominantă minoră pentru re eolic (ex. 25).

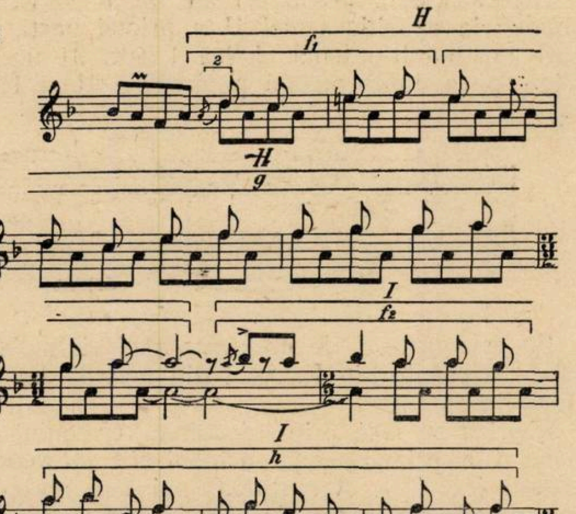
Arătam mai sus că R este dedus din tema II (perioada I) a părţii mediane, datorită celulei de legătură y. Dar menţionam spre începutul rîndurilor de faţă şi relaţia între R şi un comentariu F din tema II a primei părţi. Dacă privim pe a_3 (ex. 5) şi cele 4 pătrimi atinse de R (ex. 25) observăm o aceeaşi identitate melodică. Refrenul finalului unifică într-o nouă sinteză, un element din tema II a părţii lente (y) cu un altul din tema I a primei parţi (a_2 care generează pe F şi F_1).

Pentru a stabili precis forma ultimei părţi, arătam că greutatea constă în identificarea temelor nu numai pe bază melodică, dar prin relaţiile tonale dintre ele. Dificultatea dispare însă dacă ţinem seama de intenţia compozitorului de a aduce în codă toate temele sonatei, cu preponderenţa şi triumful temei principale din prima parte. Spunem triumful acestei teme pentru că ea învinge nu numai melodic, dar impune şi tonalitatea în care s-a expus prima oară : re major. Putem astfel considera ultima parte a sonatei ca o imensă modulaţie de la re minor (eolic, armonic, etc.) către re major.

In lumina acestei perspective, o anumită temă, care iniţial ar putea apare ca făcînd parte din refren, poate fi considerată temă-cuplet, datorită modificărilor melodice suferite şi mai ales datorită tonalităţilor în care se expune. Să transcriem această temă în cele 3 metamorfoze în care se prezintă.

În prima înfăţişare

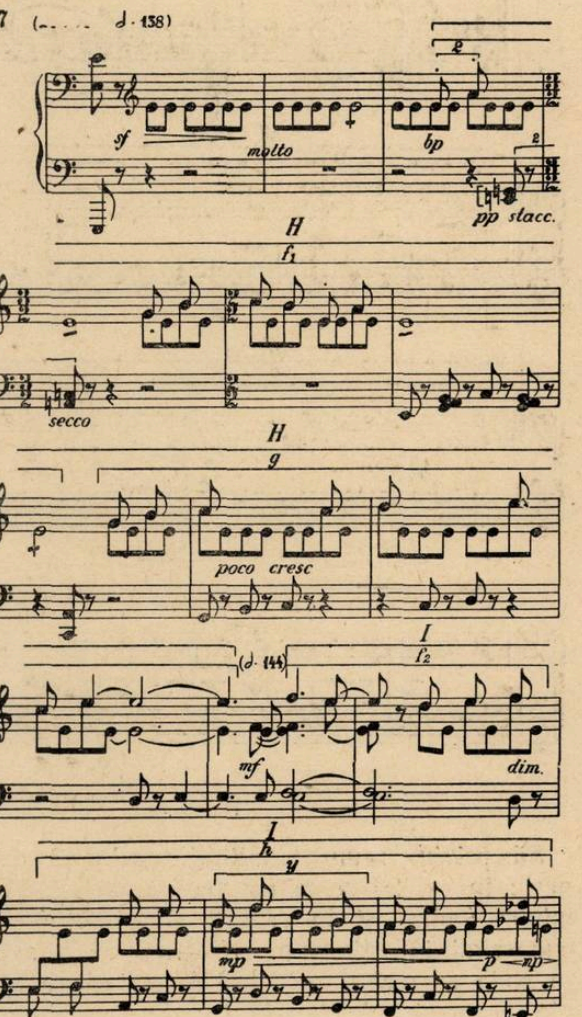
26



această temă este destul de vizibil o variantă ritmică şi melodică a temei II din partea II (ex. 16). Am împărţit tema tot în două perioade H şi I. Motivele e_1 şi g din H şi f_2 şi h din I, cu toate că nu sînt evidente în ex. 26, dat fiind uniformitatea ritmică în care a fost scrisă tema, le-am defalcat totuşi mai ales pentru a reliefa identitatea cu aceleaşi motive din ex. 16 (pentru a uşura şi mai mult compararea, a se citi mai întîi exemplul 16 în re minor, făcîndu-se abstracţie de accidenţii de la cheie, şi apoi ex. 26).

În cea de a 2-a prezentare

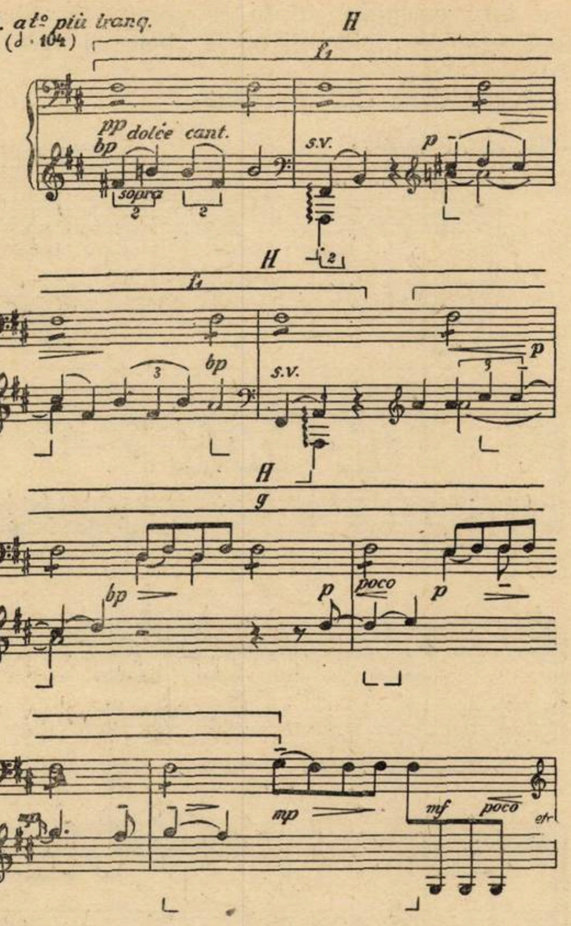
27



transformările sînt şi mai accentuate. Cvarta q ce apărea ca o apogiatură în ex. 26, devine în ex. 27 o notă încadrată în măsură. Observăm o imitaţie la bas a lui f_1. Motivul g păstrează însă aceeaşi ridicare diatonică din treaptă în treaptă prin repetarea notei precedente (ca şi în ex. 16, numai că acum se repetă cîte două note). Perioada I rămîne mult mai apropiată de ex. 26 (remarcăm şi aici pe y).

Ultima apariţie a acestei teme este reprodusă în ex. 28. Cvarta q are acum o importanţă foarte mare, avînd rol tematic hotărîtor. In schimb, sfîrşitul motivului f_1, expus în triolete în ex. 16 şi uniformizat într-o scurgere de optimi în ex. 26 şi ex. 27, încearcă să-şi recîştige independenţa ritmică prin introducerea trioletului în ex. 28. Motivul g rămîne aproape neschimbat : aceeaşi ridicare diatonică din treaptă în treaptă, cu repetarea a două note precedente. Subliniem că în ex. 28, tema nu reia decît perioada H (perioada i va fi atinsă după o bruscă modulaţie la re minor).

28.



Să privim acum tonalitățile celor 3 expuneri: în ex. 26 re minor (eolic), în ex. 27 la minor (eolic) și în ex. 28 si minor (eolic), cunoscînd intenția compozitorului de a atinge în codă re major, cele trei tonalități se apropie progresiv de tonalitatea finală, ajungînd în ex. 28 chiar la relativa minoră a acesteia. Iată modul creator în care compozitorul înțelege să întrebuințeze o formă atît de mult utilizată de clasici. Nu este o supunere necondiționată la o schemă mai mult sau mai puțin uzată, ci o adaptare a formei la un conținut nou.

Plecînd de la periodicitatea invariabilă a perioadei R, pe care o identificăm cu un refren, și de la metamorfozele temei din exemplele 26—28, pe care o notăm cu litera k, putem reduce într-o schemă forma acestei părți:

— Expoziție
R (la)
K (re)
R + prelucrări tematice + R (armonizat bitonal)

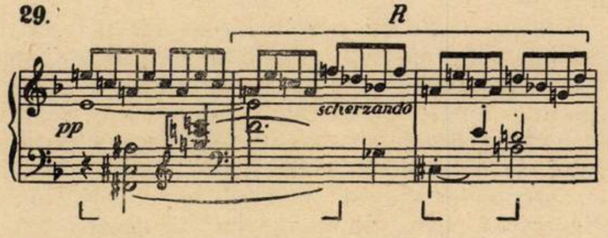
— Dezvoltarea
K (la) + o scurtă prelucrare lui K
S (la)
prelucrări ale lui K și R
tema ciclică 1 + prelucrări ale tematicei ciclice 1
S (la) + dezvoltarea lui S

— Reexpoziția
tema I partea I (re major-minor) + R (arm. bitonal)
K (si) + tema ciclică 1 + k (re) + dezvoltări ale lui K
pedală pe re

— Pasaj ce conduce la codă prin S, R, K,
— Coda.

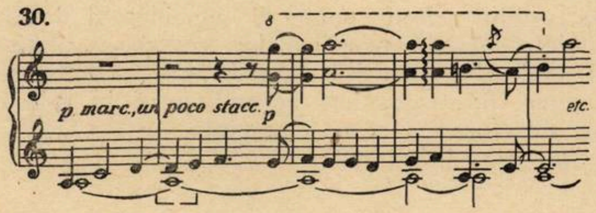
Din expoziție rămîne de arătat apariția lui R armonizat bitonal. Ex. 29 reproduce acest lucru.

29.



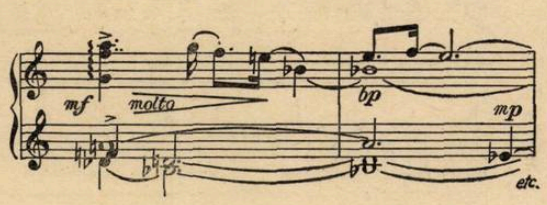
Dezvoltarea care începe reluînd pe K (ex. 27) intercalează între acesta și o scurtă prelucrare a lui, pe R enunțat restrîns în acorduri, așa cum apărea în ex. 24. O nouă temă S, ce apare pe la (ex. 30), ar putea fi o consecință îndepărtată a lui K.

30.



Urmează apoi prelucrări ale lui K și R, ce conduc la apariția temei II a primei părți, pe care am numit-o tema ciclică 1 (ex. 31 un la frigic pe o dublă pedală pe treptele II și IV).

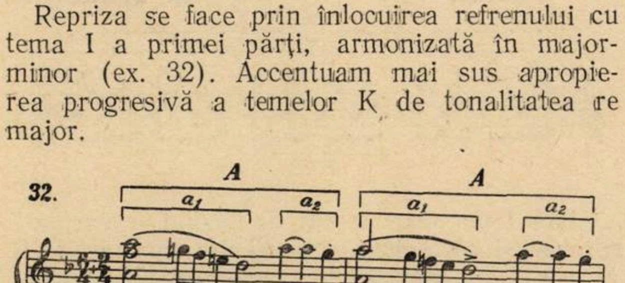
31



Ea este urmată de prelucrarea ei și împletită cu elemente din R. Apoi din nou S, dar cu dezvoltarea lui.

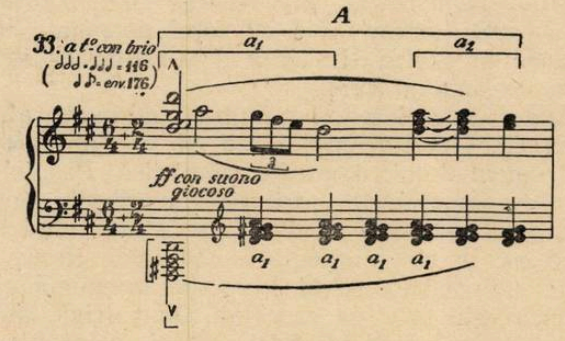
Repriza se face prin înlocuirea refrenului cu tema I a primei părți, armonizată în major-minor (ex. 32). Accentuam mai sus apropierea progresivă a temelor K de tonalitatea re major.

32.



Intărim acum convingerea că întreg rondoul este o pregătire a codei, tocmai prin apariția temei I din partea I, care va domina întreaga recapitulare a temelor din codă. Aici însă tema I încă nu a reușit să învingă, de aceea se produce și conflictul între terța mare a majorului și terța mică a minorului. Restul este explicat pe schemă.

Să analizăm acum coda. Tema I își atinge apogeul



Ea se desfășoară pe un acord care conține toate notele lui a_1 (ca în ex. 14). Se reia însă și tema ciclică 1 de 4 ori: ca în expoziția primei părți (ex. 4), ca în final (ex. 31) și de 2 ori ca în partea II (ex. 23). O diminuare și eliminarea acestei teme, apoi prelucrări ale temei I din partea I, ale refrenului R, etc. și în fine o lungă pedală pe re încheie sonata.

CONCLUZII

După acest studiu de amănunt, să încercăm acum o privire de ansamblu asupra Sonatei a III-a pentru pian de George Enescu. Toate particularitățile de stil le vom ordona după elementele de bază ale oricărei compoziții muzicale: melodie, armonie, ritm, polifonie, formă.

Melodia e cuprinsă în sfera intonațională a muzicii populare romînești, deși nu este un citat sau o prelucrare folclorică. Aspectul modal și bogăția melismatică întărește această afirmație. Trebuie însă subliniat faptul că elementele folclorice sînt atît de bine asimilate încît, împreună cu elementele pe care compozitorul și le-a însușit din muzica universală, se încheagă într-o unitate stilistică indisolubilă. Enescu este un creator de melodie. Fie că dintr-un singur element generator construiește o temă (ex. 1), fie că preferă o desfășurare melodică mai amplă (ex. 15, ex. 16), fie că transformă o melodie imprimîndu-i virtuți noi (ex. 15 față de ex. 4; ex. 26, 27, 28 față de ex. 16), el ne dovedește, în toate cazurile, marea sa capacitate melodică.

O anumită întorsătură melodică, cum este de pildă z din ex. 16 o întîlnim de mai multe ori pe întreg parcursul sonatei. Nu are precizia unui element tematic, ci ne apare mai mult ca un element stilistic pe care îl întîlnim și în alte lucrări ale compozitorului (Suita II-a, Sonata III pentru vioară și pian, Suita „Impresii din copilărie", chiar opera „Oedip"). Numai un studiu comparativ ne va putea indica și alte elemente caracteristice stilului său melodic.

Armonia rămîne strict tonală. Ea este întotdeauna sprijinitoarea, suportul melodiei, preexistentă în melodie și cerînd doar să fie exteriorizată (de pildă tema I, partea II în expoziție). Acordurile se pot reduce cu ușurință la agregate uzuale, dar ceea ce caracterizează stilul său armonic este felul personal al înlănțuirii acordurilor (de ex. predilecția pentru cadența plagală). Modulațiile sînt întrebuințate cu o mare subtilitate. Partea II a Sonatei e un întreg tratat de armonie în ceea ce privește modulația. Disonanțele nu sînt înlăturate, însă nu vor fi folosite niciodată brutal, dur. Falsele relații ne dovedesc un rafinament deosebit (ex. 18, 32) și sînt totdeauna motivate logic.

Ritmul este de o mare varietate. Invenția ritmică nu ne apare forțată, căutată. Ea sprijină arhitectura ansamblului și libera manifestare a melodiei. Auditorul nu va fi izbit numai de bogăția ritmică, ci de un ansamblu de mijloace în care firul desfășurării muzicale îl deține melodia, toate celelalte elemente, ritmice, armonice, polifonice, fiind subordonate interesului melodic.

Polifonia are un rol esențial în Sonata III-a pentru pian. Subliniam mai sus faptul că Enescu pleacă de la melodie. Ne apare acum ușor de înțeles de ce utilizează atît de mult contrapunctul.

Polifonia este folosită în Sonata III-a pentru pian de la cele mai elementare pînă la cele mai organizate forme: libera împletire a 2 voci (ex. 1, B, B_1, B_3), predilecția pentru pedale (ex. 4, ex. 7, tema II din partea II în expoziție, ex. 26, 27, 28, 32, 33, etc.), imitații libere ale aceluiași motiv (ex. 23), imitații ce ajung aproape la canoane ritmice (ex. 1, B_2), forme complexe ce merg pînă la expoziția de fugă din partea II și, în sfîrșit, chiar suprapuneri de melodii distincte (ex. 22). Incercarea de a dovedi predilecția lui G. Enescu pentru contrapunct nu poate fi mai bine exprimată decît chiar prin cuvintele compozitorului, care în Memoriile sale spune:

„Sînt prin esență un polifonist și de loc omul unor frumoase acorduri înlănțuite. Am oroare de ceea ce stagnează. Pentru mine muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și mișcări ce pleacă de la aceste idei în cutare sau cutare direcție. Inlănțuirea armoniilor depinde, îmi pare, de improvizația elementară. Oricît de scurtă ar fi, o operă nu merită numele de compoziție dacă nu i se poate discerne o linie, o melodie sau, ceea ce e și mai bine încă, o suprapunere de melodii. Cu aceasta n-am spus că sînt pentru contrapunct, împotriva armoniei".

In adevăr, polifonia nu exclude armonia și Sonata III pentru pian realizează un minunat echilibru între conceptul armonic și cel polifonic.

Forma. Constatăm o mare economie a mijloacelor tematice. In Sonata III pentru pian sînt de fapt numai 3 teme principale, care generează substanța muzicală a întregii lucrări: tema I și tema II din prima parte și tema II din partea lentă (ex. 1, 4, 16). Transformările ciclice ale acestor teme sînt mai mult de ordin melodic și ritmic (armonia e subordonată modificărilor melodice). Compozitorul întrebuințează deci modul cel mai natural de variație, dar și cel mai greu, deoarece pentru a realiza cu același material de bază o nouă idee muzicală, care să fie într-adevăr „nouă", se cere o inepuizabilă fantezie pe care Enescu o demonstrează strălucit.

Păstrînd tehnica beethoveniană de construcție și principiul ciclic dus la apogeu de C. Frank, forma la Enescu nu rămîne o schemă rigidă. In toate dezvoltările întîlnim o continuitate subtilă, o desfășurare logică a ideilor și nu abandonarea formei în favoarea unei fantezii arbitrare și nici o supunere oarbă la schema formelor clasice. Enescu recreează formele uzuale de sonată, lied sau rondo, după necesitățile conținutului. Nu acceptă niciodată o reexpoziție identică expoziției. Facilitatea unei repetări o înlocuiește cu invenția unei reînnoiri [1]. Din tehnica beethoveniană reține mai ales principiul dezvoltării și din transformările ciclice mai ales variația melodică și ritmică. Elemente de dezvoltare tematică apar astfel chiar din expoziție, adică mult înaintea locului fixat de schema clasică. De aceea muzica lui Enescu este acțiune, așa cum îi plăcea chiar autorului să o numească.

Subliniam mai sus excepționala varietate ritmică și melodică ce caracterizează sonata, dar și prezența în întreaga lucrare a numai trei teme ciclice generatoare. Ciclicismul realizează deci unitatea acestei excepționale varietăți. Compozitorul atinge astfel unul din marile deziderate ale artei în general: unitatea în varietate.

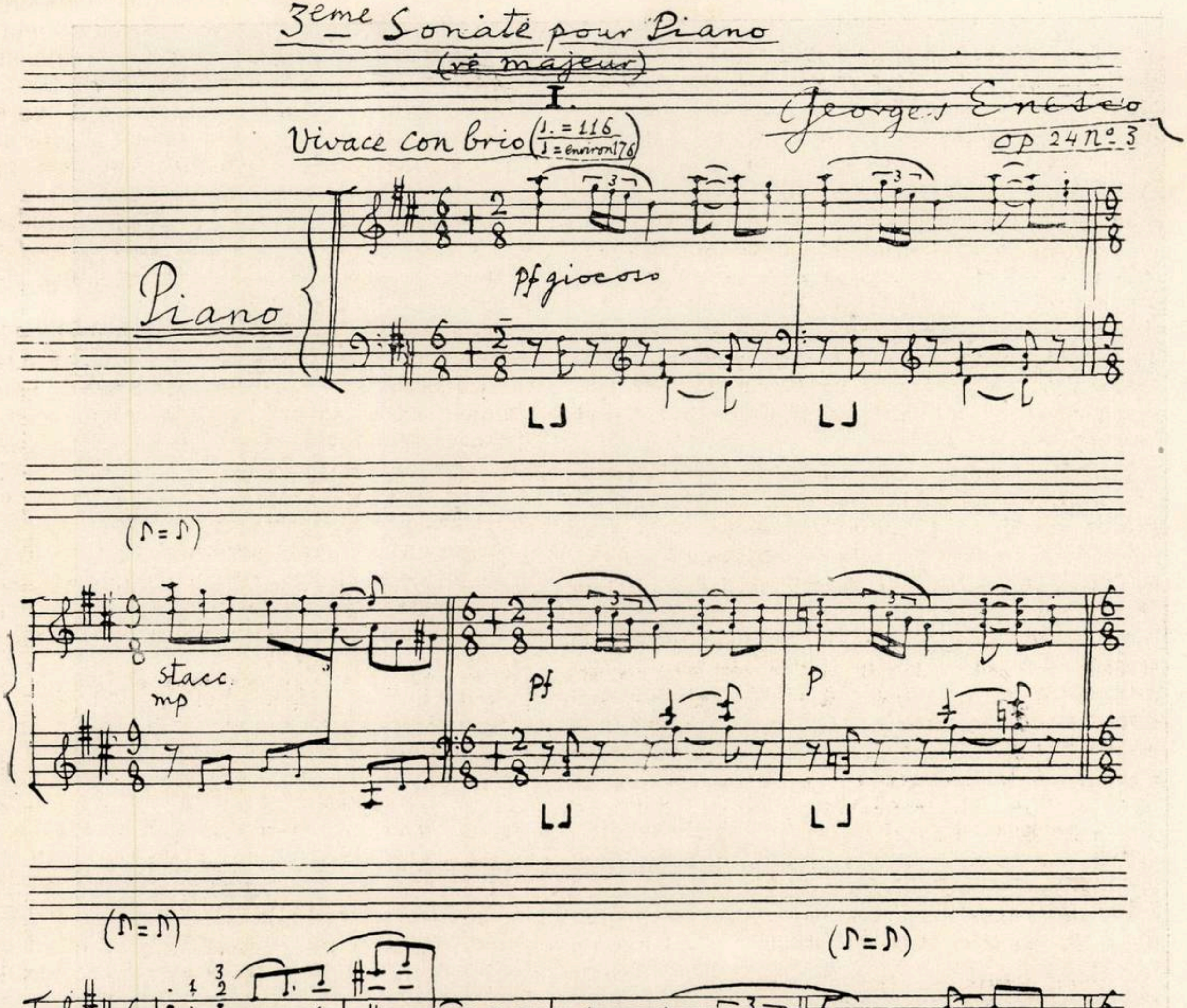
Stilul pianistic la care recurge compozitorul în această lucrare este cu totul personal, în deosebi în partea II (chiar și scriitura ne impune această afirmație).

Avem de a face cu o muzică adecvată atît resurselor instrumentului cît și posibilităților instrumentistului: o muzică pianistică. Pasajele tehnice, apogiaturile, trilurile, acordurile (nu depășesc ambitusul de 8^{-va}, iar atunci cînd îl depășesc se cîntă arpegiat), cad toate cu ușurință sub degete. Acest lucru nu înseamnă că muzica este ușor de executat. Dimpotrivă, atît ca reproducere tehnică fidelă, cît și ca interpretare, se cere un instrumentist capabil, înarmat cu o tehnică sigură, perfectă, și care să poată pătrunde cele mai mici detalii, atît de minuțios precizate de compozitor.

Sonata III-a pentru pian de George Enescu este o lucrare foarte importantă pentru compoziția romînească. Ea reprezintă, pentru generația mai tînără de compozitori, un model viu, alături de celelalte opere ale lui G. Enescu și de lucrările valoroase ale compozitorilor noștri de frunte. Ea rămîne un imbold și un exemplu nu numai pentru perfecțiunea formei și originalitatea conținutului, dar mai ales pentru dovedirea posibilităților folosirii unei tematici romînești în marile construcții ale muzicii clasice. Sonata III-a pentru pian este o contribuție la afirmarea muzicii instrumentale romînești la un grad înalt și pe un plan universal.

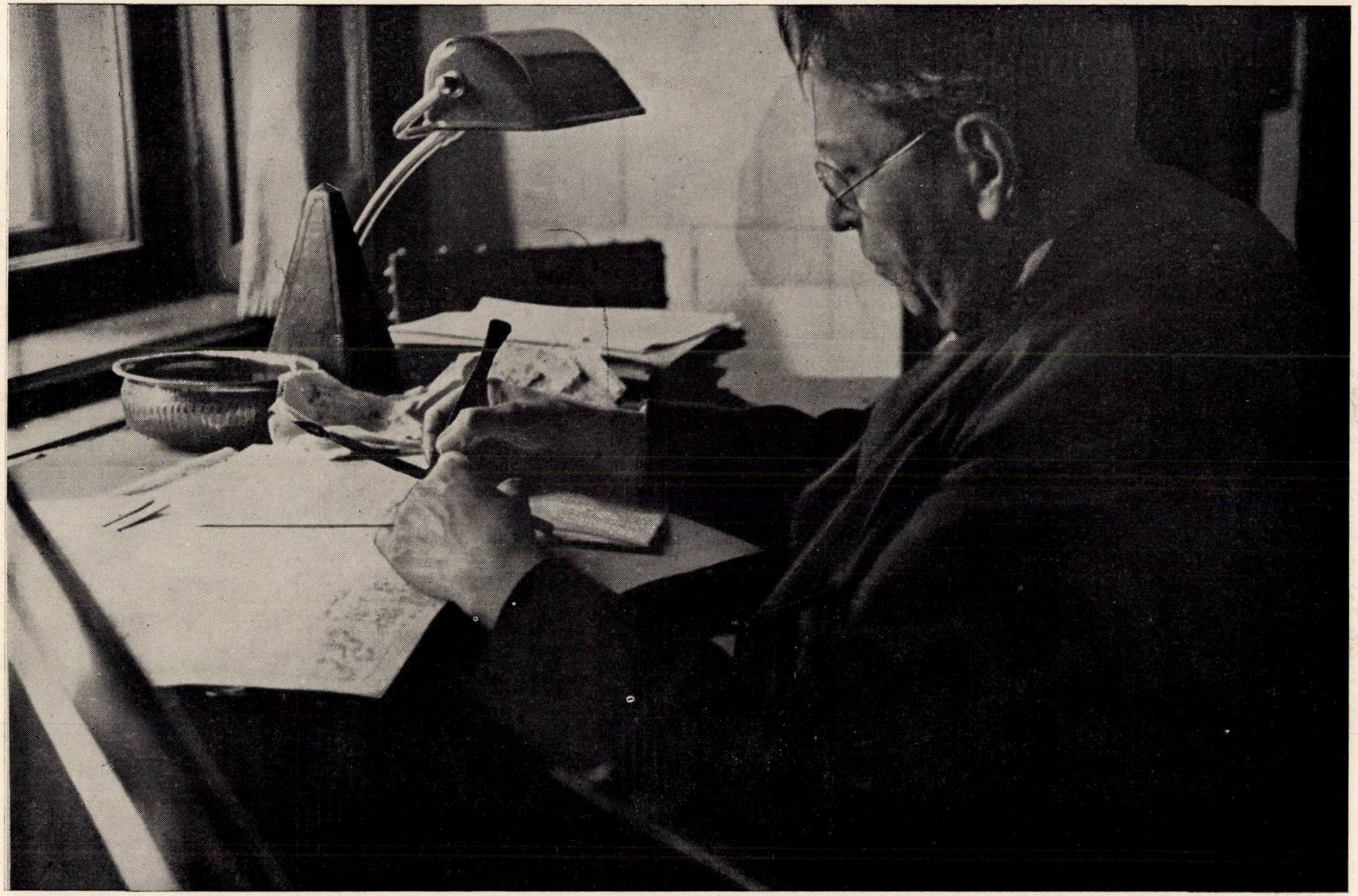
---

[1] Această caracteristică este valabilă atît în mic, căci am văzut că Enescu dubluexpune temele în expoziții, totdeauna expunerea a doua fiind variată în raport cu prima, dar și în mare, căci reexpozițiile sînt scurtate și variate față de expoziții.


3ème Sonate pour Piano
(ré majeur)
I.
Georges Enesco
Op 24 No 3
Vivace con brio (♩. = 116, ♪ = environ 176)
Piano
pf giocoso
(♪ = ♪)
stacc.
mp
pf
p
stacc.
mf
stacc
mp
cresc.
pf
p

Prima filă a manuscrisului Sonatei a III-a pentru pian

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU



„Cu vîrsta — spunea George Enescu — capeți o înaltă măiestrie: aceea a folosirii lamei sau gumei". Obiectivul fotografic l-a surprins pe marele nostru muzician în plin exercițiu al acestei „înalte măiestrii"

Muzica lui Bach în concepţia interpretativă a lui George Enescu

de J. V. PANDELESCU

După moartea lui Bach (1750), grandioasa operă a „maestrului maeştrilor" a fost dată uitării vreme de peste trei sferturi de veac. Este aproape de necrezut, dar e o realitate. Abia în 1829, Mendelssohn-Bartholdy a făcut să se execute „Pasiunea după Sf. Matei", în urma căreia Bach a început să fie descoperit din nou, cercetat, cunoscut. De atunci, muzicologi de faimă s-au aplicat a studia cu ardoare şi în adîncime opera marelui compozitor, fiind de citat în această privinţă Forkel („Asupra vieţii, artei şi operei lui Bach"), J. Aug. Philipp Spitta (care a scris o documentată biografie „Bach"), Albert Schweitzer („J. S. Bach — muzicianul poet"), William Cart („J. S. Bach"), etc. Aceste studii şi încă multe altele converg către unele concluzii importante. Aşa de pildă, muzica lui Bach este ataşată puternic de viaţa umană. Ea vădeşte o minunată şi indisolubilă uniune între fond şi formă şi chiar unele dintre piesele aparent formale, ca celebrele fugi, nu sînt decît mijloace, deosebit de vii şi convingătoare, de expresie. Bach este nu numai cel mai mare arhitect muzical al timpurilor, dar şi un artist de o incomparabilă elocinţă, care a izbutit să exprime cu putere cele mai diverse sentimente omeneşti: bucuria vieţii, umorul, iubirea curată, bucuria contemplării naturii, apoi frămîntarea sufletească, mînia şi durerea, zbuciumul dramatic; acestea au fost redate nu numai ca trăiri personale profunde şi interioare, dar ca expresia generalizată, fie a unei fericiri umane exultante, fie a unei suferinţe colective — toate învestite cu o forţă de expresie unică.

De aproape un veac încoace, mulţi au fost şi interpreţii cuceriţi de valoarea, de sensul înălţător al muzicii lui Bach, pe care au aprofundat-o şi tălmăcit-o uneori cu toată înţelegerea şi cu o mare măiestrie. In fruntea acelora care au contribuit, în gradul cel mai înalt, cu arta lor, la popularizarea operei compozitorului, stau George Enescu şi Pablo Casals. George Enescu a fost artistul care s-a apropiat de muzica lui Bach cu un sentiment de adevărată veneraţie. El nu a văzut însă în ea un miracol (în ciuda termenilor, să le spunem eclesiastici, pe care îi foloseşte atunci cînd vorbeşte despre Bach şi în care trebuie să vedem sentimentele sale de adoraţie, de devoţiune faţă de arta marelui maestru). Pentru Enescu, muzica lui Bach a reprezentat exemplul suprem al artei sunetelor, în măsură să redea, cu o desăvîrşită logică a gîndirii şi frumuseţe a expresiei, cele mai adînci cute ale sufletului uman.

De un mare interes sînt, sub acest raport, paginile din memoriile sale unde este vorba despre Bach şi semnificaţia operei acestuia, despre chipul în care trebuie interpretată muzica sa. Ele impresionează prin sinceritatea desăvîrşită a accentului, prin realismul lor indiscutabil, prin valoarea învăţămintelor pe care le oferă.

„Primul contact cu Bach — povesteşte George Enescu *) — s-a stabilit graţie Micilor Preludii, dintre care unul este scris pentru luth.

La Conservator, Johann Sebastian Bach ocupa un loc oficial. Era respectat fără multă convingere şi, deşi nu se mărturisea, era socotit ca un autor plictisitor şi savant. Violoniştii studiau Ciacona, Fuga în sol minor, Gavotta şi Preludiul din Suita în mi major; această ultimă bucată se cînta cu toată iuţeala, spiccato, imitîndu-se puţin maniera lui Sarasate. Nu se aprofunda nimic: să fi fost cîntat mai mult sau mai puţin just şi, în rest, totul mergea bine!

Evident, pe măsură ce anii treceau, concepţia mea despre Bach evolua mult. Incetul cu încetul, am învăţat să recunosc în el pe maestrul maeştrilor, pe „Sfîntul Petru" al muzicii. Pentru a vorbi cum se cuvine, mi-ar trebui nişte odăjdii şi o cădelniţă în mînă! Fără a exagera nimic, eu socotesc pe Bach aşa cum un creştin priveşte Sfînta Împărtăşanie; de o jumătate de veac el este pîinea mea zilnică şi muzica sa este aceea a sufletului meu: vreau să spun că el are locul său aparte, care este imens. Nu sfîrşeşti niciodată cu Bach. Cînd am împlinit 17 ani, am primit în dar *Bachgesellschaft*[1], pe care am aprofundat-o, vreme de mai mulţi ani la rînd, în timpul vacanţelor. Nici azi nu am terminat de citit toate cantatele: nu cunosc decît o sută cincizeci.

In interpretarea lui Bach nu m-a călăuzit nimeni. Am înaintat, dibuind, în întuneric. Desigur, principiile generale sînt evidente, căci sînt elementare. Dar ar însemna a te mulţumi cu mult prea puţin realizînd doar notele, cîntînd în mod strict textul, care poate îmbrăca atîtea semnificaţii diferite, după maniera în care este expus".

Şi fără a se lăsa antrenat în discuţii abstracte, George Enescu socoteşte că e mult mai util să enunţe anumite principii, cîteva postulate, care sînt de cea mai mare importanţă, pentru interpretarea lui Bach.

---

*) Les souvenirs de Georges Enesco — Bernard Gavoty, Flammarion edit. Paris 1955.

[1] Este vorba despre operele complete ale compozitorului editate de către „Asociaţia Bach" (N.R.).

„*Articolul întîi:* declarați război vitezei — în scopul de a impune accente juste. Un preludiu de Bach cîntat fără accente este comparabil cu un robinet de apă care curge; în asemenea condiții, înțeleg și împărtășesc opinia profanilor care declară această muzică inexpresivă, plictisitoare și macaronică.

Articolul al doilea: cînd cîntați o melodie de Bach, cîntați astfel ca debitul să fie cît mai clar, mai logic posibil. În mod sigur, veți încerca o anumită anxietate. În acest caz, adoptați principiul meu, referiți-vă la partituri mai complexe, în care linia melodică este încadrată (encastré) în contrapunct: aceste ziduri sprijinitoare (contreforts) vă vor călăuzi.

Articolul al treilea: studiați celebra Ciacona; dacă la capătul cîtorva variații, vă simțiți pierdut, înecat, scrieți atunci, din nou, textul, în dispoziția sa logică, pe mai multe voci: repartizați linia muzicală pe patru portative; supravegheați timbrul fiecăreia dintre părți, astfel încît să aveți, pînă la urmă, un prim și un al doilea soprano, un prim și un al doilea (secund) contralto. Totul se va lumina.

Articolul al patrulea: Păziți-vă de a vă cufunda în mica descriere; cea mare, ajunge. Nu vă încredeți prea mult în cele ce vă vor spune specialiștii, despre acurșul curb,. folosit pe vremea lui Bach. Pentru că azi sînt întrebuințate arcușe drepte, învățați să cîntați cît mai bine cu ele. Personal, nu am avut vreme să mă ocup cu viorile (cu luthieria). Am posedat un Stradivarius; suna rău; l-am schimbat cu un Guarnerius, pe care îl am încă. Am de asemenea o vioară modernă de Paul Kaul, care sună magnific. Tot ceea ce cer unei viori, este să sune. Pentru rest, mă aranjez.

Bach este astăzi un autor la modă. În tinerețea mea era considerat cu mai multă circumspecție. La Viena, odinioară, i se acorda chiar o respectuoasă indiferență. În Statele Unite este venerat, ca un idol, aflat ceva mai departe. În Germania este într-adevăr apreciat și, mi se pare, înțeles de-a binelea. În Franța... sînt puțin sceptic. Toate aceste femei de lume ce se precipită, de îndată ce este înfățișată *Arta Fugii,* mă neliniștesc mult; este adevărat că multe dintre ele posedă de minune arta de a fugi! Sînt dezarmante, de altfel, cînd la sfîrșitul celei de a cincisprezecea fugi, declară, cu un surîs care spune mult: „Este delicat... și atît de inteligent!"

Aceste rînduri oglindesc cu evidență minunatele trăsături spirituale ale compozitorului, gîndurile sale de temelie cu privire la interpretarea lui Bach și acel umor specific, de care nu s-a despărțit nici pe patul de suferință.

George Enescu a făcut însă, cu mulți ani în urmă, în cadrul cursului ținut la Ecole Normale de Musique, o magistrală lecție asupra Ciaconei, în care concepția sa despre muzica lui Bach și profunda ei semnificație, precum și chipul în care trebuie interpretată, ni se dezvăluie pe de-a întregul.

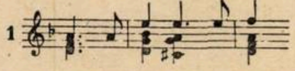
Enescu vede Partita a doua, în re minor (căreia îi aparține Ciacona), ca o impresionantă catedrală gotică, un monument sonor imperisabil, a cărei încoronare o formează tocmai Ciacona. Ea îi apare ca un triptic cu două tablouri extreme, severe și dramatice și cu o glorioasă lumină de soare în cel de la mijloc.

Enescu ne dă și aici exemplul strălucit al unui mare poet și gînditor, care vede în arta sunetelor expresia puternică a vieții, raportînd în chip genial și deosebit de plastic, imaginile sonore la elemente concrete trase din realitate. Paralel cu desfășurarea muzicală, în sufletul artistului se înalță viziunea captivantă a unor lucruri minunate, care, împărtășite tuturor ascultătorilor, contribuie imens la înțelegerea operei de artă. Apoi, Enescu stabilește corespondențe fermecătoare, cu sonoritățile orgei, cu acelea ale unui cor de copii, cu muzica scenică din „Alceste", cu un imn închinat lui Osana... descoperindu-ne astfel într-o piesă pentru vioară solo, o întreagă lume de gînduri și sentimente, lumea interioară a marelui Bach. Să mai vorbim despre îndrumările pur tehnice, a căror valoare este nepreţuită? Vom reproduce integral lecția sa despre Ciacona, ținută în anul 1928 la Ecole Normale. Ea a apărut în nr. 7 din 31 iulie 1929 al revistei „Le Monde Musical", sub însăși „forma de improvizație verbală a notelor comunicate de Dany Brunschwig" — unul dintre auditorii maestrului.

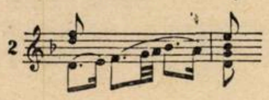
„Mai întîi, Ciacona nu trebuie să fie socotită ca o operă în ea însăși, ci ca o încoronare a unei opere: Partita a 2-a în re minor; în aceasta se află Alemanda, Curanta, formidabila Sarabandă, care prevestește deja Ciacona, Giga și, în sfîrșit, Ciacona — ca o încoronare extraordinară asupra întregului edificiu. Ciacona este, prin definiție, un *dans,* ce face parte dintr-o suită de dansuri foarte lente, deci pe baza unui ritm imperturbabil.

De la început pînă la sfîrșit, ea este o variație perpetuă, variație pe temă în minor, în major, și în minor — aceasta în ceea ce privește osatura mișcării ce trebuie luată și păstrată. Din punct de vedere al sentimentului, a ceea ce se degajă din ea, Ciacona este un triptic cu două tablouri severe la cele două extremități și cu o rază divină, de soare, la mijloc, care luminează totul. Fiecare din aceste trei părți luată aparte are un început, o dezvoltare, un suiș și o încoronare. La început, *tema,* apoi variațiile care se suprapun, sfîrșind dintr-o dată cu raza de soare: atunci din nou urcă, puțin cîte puțin, în gloria soarelui, a impresiei fericite ce se dezvăluie, sfîrșind în arpegii. Cea de-a doua parte e terminată. Urmează prăbușirea, (l'écroulement) înfricoșătoarea dramă, care însă nu s-a sfîrșit: lucrul groaznic revine. Nu trebuie uitat acest *Re minor;* toată această parte se înalță, sfîrșind din nou în apoteoză. Așadar, ceva grav, serios, sever, pentru ca auditorul să poată sezisa aceste trei părți, care sînt un tot. *Nu trebuie să ne pierdem în detaliile ritmice, nici în ale nuanțelor,* ci să ne păstrăm pe o linie ce merge suind imperceptibil (Prima Parte). Se pleacă din nou, spre a ajunge la sfîrșitul frazei majore (Partea a doua) și se construiește apoi pentru a treia oară. Atunci Ciacona, astfel înțeleasă, va părea scurtă Auditorului. Intocmai ca și în catedralele gotice, există o prea mare abundență de ornamente, care însă privite de aproape sînt minunății ; numai că nu există niciodată hipertrofie nici îngroșări mai mari (méplats) în anumite părți ale catedralei, ci (totul) e absolut unitar. Statuile, jghiaburile pe unde se scurge apa (gargouilles) privite de aproape, sînt miraculoase ; la o anumită distanță, apar drept ornamente. — Același lucru și pentru Ciacona. Din lucrările de orgă, din Coralele variate, din Suitele pentru pian, din Cantate și din Partitele pentru vioară se desprinde pînă la urmă *o idee,* care merge de la început pînă la sfîrșit, și pe care autorul nu o pierde din vedere o clipă.

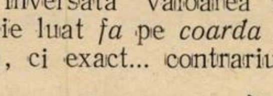
La început, trebuie să facem să se ghicească, chiar în arpegii, ritmul imperturbabil. Ediția originală nu prevede repetarea acordului în întregime, *ci doar* nota superioară (ex. 1). Pentru a stabili acest ritm, optimea trebuie să fie bine ținută.

1


Pentru această măsură (ex. 2) trebuie să luăm cele trei note împreună și să păstrăm nota inferioară care cîntă — și care este importantă.

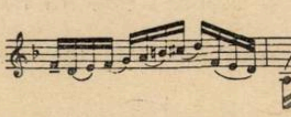
2


Tehnic, acest lucru este foarte dificil de obținut și Enescu preconizează mijlocul de a răsturna, de a întoarce (renverser) arcușul astfel încît cele trei note să fie ținute în același timp, cîtăva vreme, iar inferioara mai lung decît celelalte două, fără amestecarea (brouiller) sunetului ; trebuie găsit, așadar, echilibrul perfect al arcușului. Să se malaxeze arcușul, cu primul deget, ușor detașat de celelalte, în scopul de a obține o flexibilitate mai mare a arcușului (la mijloc), totul foarte suplu ; este un efort mușchiular groaznic. De notat că Enescu întrebuințează totdeauna acest chip de a ține arcușul în marile acorduri ale lui Bach, de unde, în mod natural, acel sunet de orgă totdeauna continuu, fără bruscherie, fără uscăciune, în schimbările de acorduri și de coarde. Nu trebuie inversată valoarea timbrelor (ex. 3), nu trebuie luat *fa* pe *coarda a 4-a* și re în gol (à vide), ci exact... contrariul.

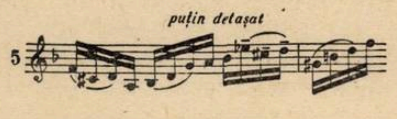
3


Cîntînd pe coarda a 3-a ca bas și a 4-a ca parte superioară, se obține un timbru curios, care nu e bun.

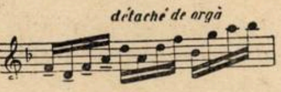
Există locul bine definit, al vocilor (parties). În variațiile arpegiate, sînt cîntece ale părților de contrapunct fragmentate și care alternează (alternées) ; pentru a putea da bine impresia de unitate a fragmentelor părților (vocilor) între ele, trebuie păstrată o anumită omogenitate de timbru. În Bach nu trebuie a se ridica (monter) la a 3-a sau a 4-a poziție, pentru că, făcînd astfel, se alterează sonoritatea și se derutează spiritul ascultătorului, care trebuie să poată urmări contrapunctul și mersul părților între ele. Exemplul (4)

4


trebuie executat în prima poziție — atingînd numai pe deasupra (en effleurant) valoarea melodică. Ceva mai înaintea acestui pasaj (ex. 5)

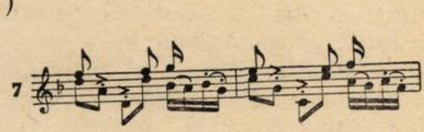
5


trebuie executat puțin detașat, pentru a obține aceste note mai expresive. În această perioadă sînt flauți, pedale de flauți. Trebuie păstrată fiecărei părți valoarea ei melodică, subînțeleasă ; a se atinge pe deasupra, în treacăt... De realizat claviaturi diferite, detașeuri de flaute de orgă (ex. 6), ceva anonim... cum ar cînta Casals.

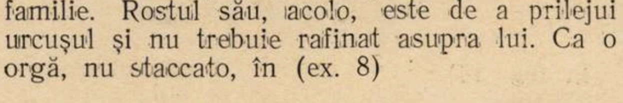
6


Nu există — spune Enescu — un mai frumos exemplu !

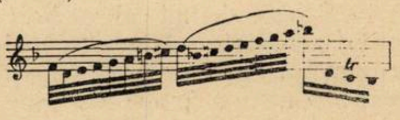
Toate acestea reprezintă preparația pentru marele urcuș (montée) al primei părți. Exemplul (7)

7


trebuie ritmat, dar nu sec, nu punctat, nu... prusian ! Să fie păstrate valorile — puțin martelat. Nu trebuie făcute mari opoziții de nuanțe, căci atunci se pierde marea linie a urcușului (montée) progresiv și se îndepărtează, înlături. Trebuie privit drept înainte, a nu se amuza cu detaliile. Întreg acest pasaj este din aceeași familie. Rostul său, acolo, este de a prilejui urcușul și nu trebuie rafinat asupra lui. Ca o orgă, nu staccato, în (ex. 8)

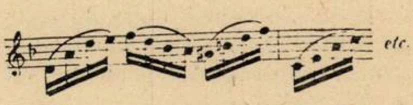
8


şi cu o nuanţă *mezzoforte*. Să fie păstrată valoarea duratei şi nu trebuie pierdut din vedere ritmul ; (ex. 9)

9


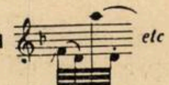
totul în aceeaşi culoare, niciodată nu trebuie cîntat — apoi detaşat.

În (ex. 10)

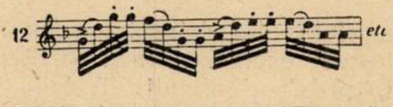
10


trebuie cîntat, dar ritmat ; este un lucru tragic, care mişcă.

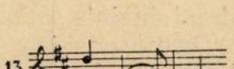
La începutul pasajului (ex. 11)

11


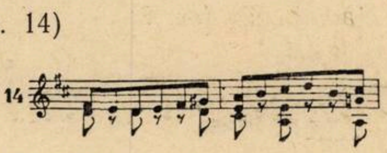
trebuie păstrat tot timpul ritmul. Trebuie cîntat fără opoziţii bruşte, pentru a nu pierde din lumină şi din umbră — lucrul cel mare este aici în plină desfăşurare (en marche) — punînd în valoare nota expresivă (ex. 12)

12


fără a dăuna culorii şi liniei. De-a lungul unei jumătăţi de pagină, urcuşul va creşte necontenit (arpegii) şi trebuie presimţit de departe ; el este în devenire şi puţin cîte puţin se precizează ; fără detaché — ceea ce ar da o nelinişte şi nu ar fi în atmosferă. (Enescu nu e partizanul *sextoletelor* şi continuă treizeci doimile). Nimic nu permite în ediţia originală a lui Bach ca aceste sextolete să fie făcute. Cînd Bach voia o schimbare de ritm, nu de formulă, ci de ritm, el o indica. Sextoletele sînt lucruri prea de *virtuoz*. Trebuie să se audă notele acordurilor. A se păstra în mod absolut ritmul, arcuşul întreg (tout l'archet), a se apăsa notele de bas, a împinge sunetul pentru întreg finalul acestui urcuş splendid — apoi pedala (mi bemol e notă de pasaj) şi timbrul care nu trebuie schimbat ; aici sfîrşeşte prima parte fără tril (ultima măsură), înaintea tonalităţii majore. Şi deodată, soarele care a străpuns negura. Norii s-au risipit, atmosfera se schimbă; (a se urmări) totdeauna ritmul, ce nu trebuie alterat ; fără *glisando* (ex. 13), a avea impresia că auzi vocile unui cor, care începe să cînte...

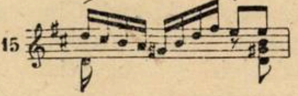
13


În (ex. 14)

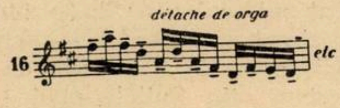
14


a pune cuvinte bisericeşti asupra pasajului, ca un cor de copii ce se apropie (qui vient) (détaché de orgă, cîntat apăsat şi accentuat — *louré*).

Schimbările de armonie din mijlocul timpului al doilea (ex. 15)

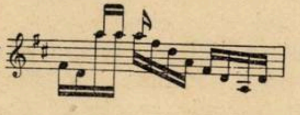
15


să fie marcate discret — o mică impulsie pentru urcuş ; schimbarea să fie realizată fără ostentaţie, dar să fie dată importanţă melodiei. Acorduri suple pentru aceste trei măsuri. Demi-detaché (claviatură de orgă). În (ex. 16)

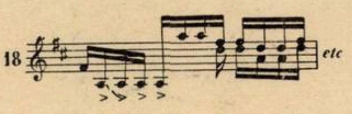
16


(arcuşul) către mijloc :

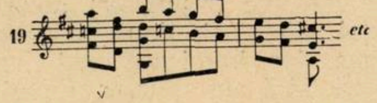
În (ex. 17)

17


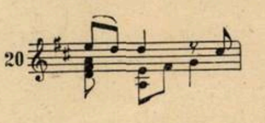
la să fie luat pe coarda mi (la chanterelle) ; o mică atingere (touche) clară şi care prevesteşte deja dubla coardă ; redat cristalin (sunetul), şi ritmul nealterat. Notele de bas fără duritate, dar sonore (ex. 18) şi mare détaché în cele două măsuri (optimile) care preced *tempo*-ul. Aici este culminaţia tonalităţii majore (le sommet majeur) — totul e grandios.

18


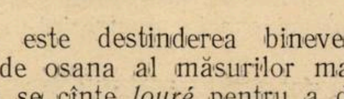
În (ex. 19)

19


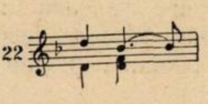
e un *do* natural în timpul al treilea. Ultimele note ale măsurii (ex. 20) trebuie cîntate detaşat, pentru mai multă sonoritate şi măreţie.

20


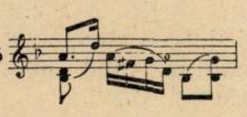
În (ex. 21)

21


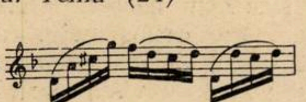
poco forte este destinderea binevenită după acest soi de osana al măsurilor magnifice ce preced. Să se cînte *louré* pentru a da (un caracter) onctuos pasajului. Nicidecum tril în ultima măsură a tabloului major. În (tabloul) minor trebuie dată acea impresie ca în „Oh! copiii mei“ din Alceste (apoi se dezlănţuie) deodată drama, drama timpurilor acelea. Nu s-a sfîrşit încă; nu este (încă) vorba de a se lăsa în voia bucuriei (tabloul major); acest acord (ex. 22)

22 

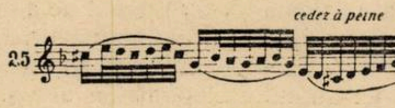
este extraordinar de dramatic, o dramă stăpînită (contenu) (în ciuda tuturor acestora, ritmul rămîne imperturbabil). Este, într-un cuvînt, ca o chemare la ordine. Pentru măsurile ce urmează, acordurile să fie susţinute şi dulci (onctueux), iar *re* (doi timpi) din exemplul (23)

23 

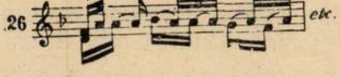
cu coarda liberă (à vide), pentru a nu altera linia expresivă. Tema (24)

24 

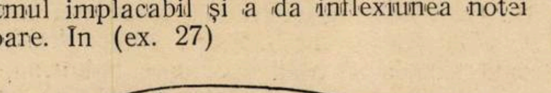
trebuie să reiasă; mai departe, mereu, trei claviaturi de orgă. Deabia dacă trebuie cedat în ultimii doi timpi (ex. 25).

25 

Este vorba în (ex. 26)

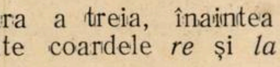
26 

de a concilia cele două lucruri: ritmul şi, de asemenea, instinctul care împinge a cînta aceste măsuri cu toată durerea posibilă; trebuie păstrat ritmul implacabil şi a da inflexiunea notei superioare. In (ex. 27)

27 

nu ca o gamă, ci această trăsătură trebuie cîntată (susţinut, iar măsura dinainte cu accentuări).

Pentru măsura a treia, înaintea sfîrşitului, trebuiesc folosite coardele *re* şi *la* (ex. 28).

28 

Pentru a nu strica (briser) sincopa (penultima măsură) trebuie schimbat arcuşul pe *mi*, fără tril la sfîrşit.

In rezumat, pentru a cînta pe Bach, trebuie să vezi ceea ce vrea — şi ceea ce vrea (e ceea ce se degajează din Cantatele, Pasiunile şi toate operele sale) este o linie, este un sentiment“.

Gîndurile lui Enescu despre Ciacona aveam să le regăsim recent şi în prologul lucrării lui Magidoff[2]), unde este vorba despre ultima lecţie a lui Menuhin, cînd acesta a cîntat în septembrie 1927, la Sinaia, în faţa maestrului, Ciacona:

„El (Menuhin) se apropia de momentul aflat către sfîrşitul Ciaconei, cînd muzica revine la re minor. Acesta era pasajul pe care Enescu i-l descrisese ca semănînd cu figura împietrită şi totuşi infinit de plină de compasiune, a unei madone medievale, sculptată în lemn, şi acum, ca şi cum ar fi răspuns cuvintelor maestrului, madona lui Yehudi era stilizată şi ciudat de vie şi de frumoasă“.

Acest episod — arată Magidoff — mi-a fost povestit de către George Enescu cu 26 de ani mai tîrziu, în micul său apartament înghesuit de la Paris, amintindu-şi despre anii cînd era profesorul lui Yehudi Menuhin.

Şi mai departe, Magidoff relatează, citîndu-l pe Enescu:

„Ciacona este unul din monumentele cu adevărat sublime ale omului. O veritabilă catedrală, a cărei arhitectură uimitoare împiedică pe cei mai mulţi violonişti să perceapă viaţa emoţionantă care clocoteşte între zidurile ei. Cine pătrunde tragedia şi credinţa ei, a cîştigat bătălia pentru Bach şi, prin el, pentru înţelegerea sufletului omenesc“.

Modestia excesivă a lui George Enescu a făcut ca să cunoaştem prea puţine lucruri, pe timpul vieţii sale, despre rodnica-i muncă de îndrumare artistică, desfăşurată cu unii dintre elevii săi. Din fericire, aceştia sînt astăzi prezenţi, aducînd prin mărturiile lor prinosul de recunoştinţă marelui maestru.

Cunoscuta muziciană Hélène Jourdan Morhange, care, la îndemnul lui Gédalge, a luat lecţii cu George Enescu, relatează în lucrarea sa recent apărută, la Paris[3]) că „studierea lui Bach cu Enescu deschidea orizonturi necunoscute violoniştilor, obişnuiţi să nu audă vorbindu-se decît despre „staccato, sautillé, duble coarde“. Cu Enescu pătrundeai în muzică, universul se lărgea dintr-o dată şi planurile sonore îşi aflau acolo locul lor. Violonistul devenea conştient de arhitectura muzicală şi totul se lumina...

„Incerc să vă luminez... aceasta-i totul...“ spunea cu modestie, unui tînăr elev, minunat violonist, care nu gîndea încă muzica! Am auzit şi reauzit această frază, după circa douăzeci de ani, cînd ascultam unul din ultimele cursuri de interpretare ţinute de Enescu la Yvonne Astruc, eleva sa preferată, discipola sa. Cît de minunat îl antrena Enescu pe acest tînăr spre culmile ce îi erau familiare. Dar vai de deziluziile ce îl pîndeau pe acela ce se angaja cu totul singur!

---

[2]) Robert Magidoff: Yehudi Menuhin — The story of the man and the musicien. Doubleday edit., New-York, 1955.

[3]) Hélène Jourdan-Morhange, „Mes amis musiciens“, Les éditeurs français réunis, Paris 1955.

Cînd te apropiai de Enescu, simţeai că geniul îl stăpîneşte. Acea simplitate nu este oare apanajul celor mari? Acea amabilitate „umană" şi nu mondenă, care ştia să găsească vorba ce linişteşte şi acea limpezime a privirii care trecea dincolo de lucrurile înconjurătoare...?"

Să cităm de asemenea, mişcătoarele rînduri, pe care criticul Bernard Gavoty le scrie în prefaţa la Amintirile lui George Enescu" despre interpretările, din Bach, ale maestrului:

„Îmi amintesc de două concerte date de către Enescu şi Cortot. Cei doi vechi amici, care în anii lor de studii fuseseră codiscipoli, se regăseau, după ce străbătuseră mai bine de o jumătate de veac toată lumea, în mica incintă a Şcolii Normale de Muzică. Cîntau cele şase sonate de Bach pentru vioară şi pian, aceste şase minuni care „nu au de loc pretenţia la emoţie, căci depăşesc (sînt deasupra) emoţiei". Astfel se exprimau, în culise, schimbîndu-şi spiritual părerile, cei doi mari oameni, ce îşi înfrăţeau pe scenă talentele — prea multă vreme separate — dar care îşi răspundeau atît de bine unul altuia. De fapt, în faţa acestor sonate, foarte simple şi în acelaşi timp pline de tîlcuri ascunse, se aflau acelaşi stil, aceeaşi gîndire, aceeaşi concepţie creatoare: un profund respect pentru seninătatea textelor nemuritoare şi doar ici şi colo un accent, o anumită fervoare, cu atît mai impresionante, pe cît erau de discrete. Astfel, în andantele în canon din *Sonata în la major,* Cortot, luînd-o înainte, sau imitîndu-şi partenerul, inventa la Pleyel-ul său o sonoritate imaginară, care nu mai era nici aceea a pianului, nici a clavecinului, nici a flautului, ci participa de la toate acestea, opunîndu-se de minune sunetului continuu al viorii.

La Strassburg, într-o seară, am ascultat un alt duet: acela dintre Enescu şi Menuhin în *Dublul concert de Bach.* Pe scena de la „Palais des Fêtes", maestrul şi discipolul, unul lîngă altul, aşteptau cu arcuşul gata. Enescu atacă, cu acea vigoare sinceră a oamenilor cărora le e drag să spună adevărul. Menuhin îi răspunde, dialoghează, insinuează sonoritatea sa de argint în urzeala pe care coardele o ţes fără răgaz în jurul său. Cînd cele două viori desenează, în mijlocul largo-ului, arabescurile ce se înlănţuiesc, asemenea a două suflete ce se înrudesc pe o culme, clipa este unică...

A doua seară, concertul are loc în sala mai modestă „Aubette". După Marea mesă plină de strălucire, spusă pentru fideli, urmează slujba nocturnă a „credincioşilor" în cursul căreia Enescu recită, ca o rugăciune, două sonate pentru vioară şi clavecin şi două sonate pentru vioară solo. Cîtă ştiinţă, pentru a reînsufleţi o umilă *gigă,* o modestă *gavotă,* cît curaj pentru a aborda de-a dreptul monumentala *Ciaconă!* E necesară experienţa unei întregi vieţi, graţie căreia, de demult, bătrînul Bach retrăieşte, sub unele degete inspirate, străluceşte un moment, apoi reintră în umbră, unde virtuoşii îşi bat joc de el (le bafouent)... În seara aceea îl regăsesc pe Enescu, după concert, la profesorul Pautrier, prietenul său de totdeauna. Il felicit, îi spun bucuria noastră, gratitudinea tuturora. El schiţează un gest ce nu se poate defini, care trădează îndelungata-i răbdare şi nădejdea adesea decepţionată: „Am încercat doar să arunc puţină lumină asupra acestei comori..."

În perspectiva celor spuse de George Enescu însuşi, a celor arătate de către cei care l-au cunoscut şi i-au urmărit decenii de-a rîndul, interpretările sale neuitate, se poate lesne conchide că marele nostru muzician a fost stăpînit permanent de gîndul de a reda cu cît mai multă fidelitate — fie că a cîntat la vioară, la pian, ori a dirijat — complexul gîndirii şi sensibilităţii, fondul profund uman al nemuritoarelor opere ale lui Bach.

Ce se poate spune despre mijloacele de expresie, despre tehnica propriu-zisă a marelui nostru maestru? În această privinţă vom cita din nou pe Dany Brunschwig, care în scurtul preambul la cursul de interpretare al lui George Enescu, publicat în revista pariziană citată [5]), arată între altele, următoarele:

„Din punct de vedere tehnic, puţine lucruri de spus. Tehnica (degetaţia, trăsătura de arcuş) sînt de rezumat într-un cuvînt: muzică. Mai întîi tehnica muzicală, deci mijlocul de a exprima o frază, o intenţie, o durere, o bucurie. Puţin interesează (la Enescu) întrebuinţarea cutărei poziţii, a unei anumite eleganţe la arcuş. Esenţialul este să vezi opera, culoarea fiecărei idei, construcţia armonică, contrapunctică, stilul, epoca, mijloacele de elocinţă violonistică de care dispunea veacul; atunci degetaţia, trăsătura de arcuş, inflexiunile, vin de la sine.

E ceea ce explică, de altfel, uimirea noastră cu privire la anumite elemente de tehnică ale lui Enescu, atunci cînt cîntă Bach, degetaţia lui fiindu-ne nouă impracticabilă. Dar el ştia de ce o face, gîndirea sa creatoare, muzicală, îl călăuzea în mod sigur; cutare frază muzicală trebuia să aibă o culoare uniformă, o singură coardă trebuia să fie de ajuns; glisando (în Bach) aproape totdeauna exclus — ceea ce îl forţa să folosească o degetaţie uimitoare, cu anumite încălecări de degete şi cu depărtări nemaiîntîlnite; dar cu aceste mijloace cu totul personale, linia sobră, unitară, muzicală şi emoţionantă în radioasa ei frumuseţe, era respectată. Aşadar, tehnica, o repet, în serviciul muzicii",

George Enescu, care dispunea în cel mai înalt grad de o tehnică de mare virtuoz, nu a mers niciodată pe această linie de manifestare, ci a folosit neasemuitele sale mijloace pentru a da viaţă operelor unor mari creatori ai muzicii şi în primul rînd lui Bach.

Intrat în istoria muzicii drept cel mai ilustru interpret al maestrului de la Leipzig, el a fost un păstrător consecvent al marilor tradiţii. Temelia interpretărilor sale a constituit-o respectarea integrală a textului muzical. Enescu, care a avut geniul creaţiei şi a tălmăcirilor muzicale, nu şi-a îngăduit niciodată să se îndepărteze de text, de stilul epocii, de tradiţie. A redat muzica totdeauna cu o mare nobleţe şi sinceritate, antrenînd pe ascultătorii de orice categorie, către cele mai înalte culmi ale artei. Căldura sa vibrantă, dramatismul pe care-l imprima anumitor pasaje, lirismul său înaripat, iar alteori jovialitatea, chiar şăgălnicia şi pe deasupra tuturor, generozitatea şi inefabila poezie a interpretărilor sale, au fermecat vreme de peste o jumătate de veac pe iubitorii de muzică de pretutindeni. Dar George Enescu s-a ferit totdeauna să... colaboreze cu compozitorii pe care îi prezenta, rămînînd fidel partiturii, ataşat celor mai bune tradiţii interpretative. Din acest punct de vedere, regretul pe care Casals îl exprimă pentru acest ataşament al lui Enescu faţă de tradiţie pare ciudat. Citām:

---

[5]) Nr. 8—9 „Le Monde musical" din 30 septembrie 1928.

„Pe cînd Menuhin era foarte tînăr şi Enescu era maestrul său, acesta m-a invitat într-o zi la Paris, ca să asist la un concert în cursul căruia elevul său trebuia să cînte o *Partită* de Bach. Îmi amintesc că mă aflam în loja familiei Menuhin. La sfîrşitul concertului, Enescu mă luă la o parte şi mă întrebă care era opinia mea; îi spusei că tînărul său elev îmi părea extraordinar de dotat, că poseda o tehnică perfectă, dar îi expusei, de asemenea, ceea ce, după părerea mea, lipsise execuţiei partitei pentru ca ea să fie cu totul vie. „Este din pricina că acest lucru („C'est que ce quelque chose) nu se făcea pe vremea lui Bach", îmi răspunse Enescu. În faţa acestui argument îmi fu imposibil să mai urmez conversaţia pe acest subiect. Cu toată admiraţia pe care o am pentru acest mare artist şi atît de scump amic, regretam de a-l vedea ataşat de ceea ce eu socotesc drept o prejudecată tradiţionalistă. Pe vremea lui Bach nu se întrebuinţa *spiccato*-ul desigur; dar de ce să nu-l întrebuinţăm acum, în cazul că muzica o postulează sau o cere? După părerea mea, nu există în muzică accent expresiv care să poată fi exclus, tot aşa cum în vorbire nimic din ceea ce întăreşte şi nuanţează expresia nu trebuie eliminat." [6])

Ar rezulta din cele de mai sus că între Enescu şi Casals există o divergenţă pe tema interpretării lui Bach? Ne este plăcut să arătăm mai întîi, că în orice împrejurare, Casals s-a exprimat despre George Enescu în termenii cei mai afectuoşi şi admirativi cu putinţă şi reciproc. În ceea ce priveşte poziţiile celor doi muzicieni, ele apar bine definite. Pablo Casals a arătat că, urmărind conştient şi cu perseverenţă chipul său de a simţi muzica lui Bach, respinge cu putere tradiţiile.

George Enescu, venind cu toată geniala sa capacitate de a înţelege şi simţi muzica, rămîne ataşat totuşi, marilor tradiţii.

De altfel, în încheierea capitolului pe care Corredor-Casals îl consacra interpretării lui Bach, stau scrise următoarele:

„...Nu am ajuns încă la o totală cunoaştere a acestei opere (a lui Bach). Aprofundarea ei continuă..."

Şi mai departe:

„Noi înşine vedem în fiecare zi crescînd măreţia lui Bach. Cît priveşte execuţia sa în adîncime, de-abia ieşim din etapa dibuirilor. Cel mai bun sfat este de a îndepărta în chip deliberativ prejudecăţile şi de a ne apropia cît mai mult cu putinţă, în execuţiile noastre, de ceea ce această muzică ne comunică, ne inspiră. Repet: nu există regulă specială pentru interpretarea lui Bach".

Ori, este exact ceea ce a făcut George Enescu. El s-a apropiat de opera lui Bach fără nici o prejudecată, — „dibuind", cum însuşi a afirmat-o în cuceritoarea sa modestie. Înţelegînd tîlcurile măreţului mesaj al lui Bach, le-a luminat cu torţa vie a geniului său, cu uriaşa sa personalitate artistică, împărtăşindu-le apoi tuturor, în tot ce au mai emoţionant, mai înălţător, mai splendid omenesc.

Este marea contribuţie a lui George Enescu la înţelegerea operei lui Bach.

---

[6]) J. Ma. Corredor: Conversations avec Pablo Casals —Albin Michel — Paris, 1955.

OEDIP

tragedie lirică în patru acte și șase tablouri

Muzica: GEORGE ENESCU

Libretul: EDMOND FLEG

Versiunea romînească și studiul introductiv:*)

EMANOIL CIOMAC

Nu pot uita clipele cele dintîi de inițiere în lucrarea de frunte a maestrului. Pe măsură ce luau ființă scenele tragediei lirice, G. Enescu era bucuros să ni le facă cunoscute nouă, unora dintre fervenții muzicii sale atît de puțin înțeleasă pe atunci.

Pe la sfîrșitul primului război mondial, pagini însemnate din partitură se înfățișau sub formă închegată. In Moldova, își purta schițele manuscrise ale operei în turneurile pe care le făcea. In vreun oraș din provincie, noaptea, după concert, se așeza la pian și le cînta pentru un cerc restrîns de prieteni. Comenta textul, spunea ce modificări i-a adus. La început Oedip era de două ori mai extins. L-a concentrat, așa că se poate spune că l-a redus la o dimensiune mult mai mică decît oricare din operele wagneriene, exceptînd „Aurul Rinului".

De multe ori versurile lui E. Fleg au fost schimbate de compozitor însuși.

Pe măsură ce înainta în lucru, partitura căpăta unitate și densitate mai mare.

Îmi aduc aminte de mai multe audiții fragmentare la Botoșani în casa tatălul meu; apoi de una la București, imediat după reîntoarcerea din Moldova, la sfîrșitul războiului; de una la Sinaia, în casa Dobrogeanu Gherea Zarifopol (str. Luther, azi Caragiale) de alta la vila Făget, unde ne primea viitoarea sa soție — apoi, mult mai tîrziu, după reprezentarea lui Oedip la opera mare din Paris, la „Luminiș".

Printre participanții la primele audiții fragmentare îmi amintesc că erau M. Jora, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr la București și la „Luminiș" C. Brăiloiu, M. Andricu, C. Silvestri.

In vara 1942, timp de două luni, am lucrat zilnic cu George Enescu la versiunea romînească după extrasul de voce și pian, editat de Salabert (Paris). (Această versiune terminată, recomandată călduros direcției operei noastre, n-a fost cîntată integral niciodată).

Neuitată va rămîne o audiție completă la Sinaia, față de numeroși invitați printre care și cîțiva universitari. George Enescu a comentat timp de o oră lucrarea sa. Sublinia că ea nu are nimic de „operă", în sensul curent și scenic al cuvîntului.

Nici o acțiune de dragoste, lipsă de arii și de alte caracteristici ale vechiului gen. Nu avea ambiția de a cuceri popularitatea ca exemplarele acestea mult încercate, ci acea, mult mai înaltă, dar nemărturisită (George Enescu era un modest) de a reînvia tragedia antică și figura aceea a Eroului, victimă a destinului, dar pînă la urmă, învingător al acestuia. In cursul celor 25 de ani ai gestației el se identificase cu eroul său.

Apoi recită răspicat textul francez al fiecărui act. Indată după aceasta urma audiția propriu-zisă. Cînta mimînd, declamînd cu infinite nuanțe, într-o gamă uriașă de expresii, de la cele mai subtile pînă la cele mai cutremurătoare. La pian, completîndu-le cu imitații vocale, obținea uluitoare efecte instrumentale. Totul, — soli, cor și orchestră, — trăia sub degetele, glasul și înfățișarea halucinată a întregii sale ființe.

În cartea sa de amintiri găsim o fotografie-instantaneu luată în timp ce mimează marea scenă între Oedip și Sfinxul (sau „La Sphynge" cum îi spune la feminin în originalul francez). E o icoană înspăimîntătoare. Ochi dilatați, plini de groază, bulbucați și strabici ca la Mounet-Sully, într-o față contractată asimetric. Un pumn încleștat în dreptul gurii.

Imi amintesc de la alte audiții cîntate și mimate de el, de expresiile halucinate ce le lua capul, trupul său întreg, agățat de pianul cu sonorități de orchestră, cînd rostea cu scrîșnete și murmure cuvintele :

„Dar știi tu ce-i ursita, Oedip ?
Ce-i ursita ?
Și pulberea și fiara și steaua-n cer senin
Toate-n lume sînt minate de ea ;
Zeii ei înșiși legați sînt de ursită
Ea va sfărîma lira lui Appollon,
Va sfărîma săgețile Artemizei
Va sfărîma și caduceul lui Hermes
Și lancea Athenei.
De-acum, spre a-mplini visul urmărit de ea:
URANOS și CRONOS căzut-au din stele ;
Și-n curînd prăbușit sub strînsoarea sortiti
La rîndul său, mîndrul Zeus
Se va rostogoli în noapte.

(Cu o voce albă)

Ș-acum răspunde-mi Oedip, de te-ncumeți :
In uriașul TOT, pitic prin soarta lui,
Să-mi spui pe cineva sau numește-mi ceva
Să fie mai mare decît ursita !"

Și Oedip răspunde, urlînd :

„Omul, omul, este mai tare ca ursita.

Poetul-compozitor mărturisește că pentru el însuși, la sfîrșitul scenei, tensiunea devenise insuportabilă. Credea că înnebunește !

Îmi mai amintesc de unele lucruri pe care le-a spus atunci în privința rolului titular. La început s-a gîndit la genialul cîntăreț rus Șaliapin. Dar acesta a ezitat și a sfîrșit prin a nu voi să abordeze acest rol. Se gîndi și la Vanni Marcoux. Apoi a fost foarte mulțumit de cel care l-a cîntat și jucat la premieră, André Pernet.

La noi se gîndea la Ștefănescu-Goangă.

In timpul expunerii pregătitoare, compozitorul spuse că a urmat exemplul esteticii de dramă simfonică a lui Wagner, și mărturisea tributul ce-l datorește uriașului vrăjitor de la Bayreuth.

El înțelegea ca și Wagner ca muzica lui, s-o pună în serviciul verbului. Vroia ca textul să fie înțeles și pe deplin perceput, ca la un teatru realizat în toată desăvîrșirea, ca totul — declamația unită cu cîntul, mimica, decorul, plastica — să se întreacă în crearea dramei și a atmosferei învăluitoare.

Cred că fiorul mare, unic, ce-l dădea el singur ca interpret n-a fost nici pe departe atins, și nu va fi niciodată, pe scenă.

E păcat că imaginea lui Enescu, cîntîndu-și și jucîndu-și tragedia n-a fost imortalizată prin mijloacele cinematografului.

Ar fi fost un document nepreţuit — mai cu seamă pentru cei ce gîndesc să reprezinte „Oedip" la Opera noastră romînă, proiect de imensă dificultate. Să urăm ca vrednicul C. Silvestri să izbutească s-o facă — el care după mai bine de zece ani, desigur că-și mai amintește de interpretarea maestrului.

Cine ar mai putea să conducă „Oedip" ar fi dirijorul și marele muzician romîn *Ionel Perlea*, în tovărășia căruia, alături de *Mihail Jora*, am ascultat, urmărind partitura, prima audiție transmisă în martie 1936 de la Opera Mare din Paris.

---

*) La temeiul studiului de față se află un capitol din cartea lui Emanoil Ciomac despre George Enescu.

De asemenea, ar putea s-o facă şi conducătorul de orchestră, originar din Romînia, Charles Bruck, care două săptămîni după moartea lui Enescu, se pare că a realizat o performanţă cu totul remarcabilă, montînd muzical la Radio Paris, capodopera.

Dintre compozitorii romîni, cred că singurul care a asistat la premieră, a fost *Mihail Andricu*. Acelaşi noroc l-au avut membrii corului „Carmen“ în trecere pentru festivităţile romîneşti ale expoziţiei universale din Paris, care cu pr. *Nicolae Popescu* în fruntea lor, şi cu *Ioan D. Chirescu*, au putut asculta „această podoabă nestemată a muzicii romîne“.

Trebuie să completăm aceste amintiri şi cu ceea ce am reţinut din explicaţiile date de autor — pe care le confirmă în volumul „Mes souvenirs“ — în privinţa punctului său de vedere asupra întrebuinţării vechilor moduri greceşti: „Luasem hotărîrea să nu ţin seama de vechile moduri greceşti, nimic neapărîndu-mi mai plictisitor decît pastişarea epocii şi reconstituirea istorică. („J'avais pris le parti d'ignorer les anciens modes grecs, rien ne me parraissant plus fastidieux que le pastiche d'époque et la reconstitution historique“).

George Enescu n-a ascultat decît glasurile arhiancestrale, ale unei sensibilităţi de romîn, dintr-o lume de început a unei civilizaţii păstoreşti — ce vibrau adînc într-însul.

La Paris, George Enescu a fost admirabil înţeles la Opera de sub conducerea lui *J. Rouché*, minunat secundat de interpreţii instrumentali şi vocali, conduşi de *Philippe Gaubert*.

Mai măgulitoare au fost interesul şi comprehensiunea ce i-au arătat-o unii confraţi iluştri din care ne mărginim să-i cităm pe *A. Honegger, Florent Schmitt* şi *Gustave Doret*.

Critica, în cea mai mare parte, de asemenea, a fost deasupra a ceea ce este de obicei.

Mai mult decît atîta, un cugetător şi un cunoscător ca *Gabriel Marcel* a ţinut încă din februarie 1936, să prezinte noua audiţie. Unii dintre cei mai pătrunzători critici francezi, un *Emile Vuillermoz*, un *Henri de Curzon*, un *André George*, un *Henri Malherbe*, sau compozitori ce cugetă asupra înţelesului adînc al lucrărilor zămislite de ei, şi de alţi colegi ai lor, în timpul nostru, ca *Darius Milhaud, Georges Auric* sau *Louis Aubert*, socotind „Oedip“ un eveniment de o extremă importanţă, privind nu numai muzica ci şi întreaga cultură a ţării noastre, i-au atribuit din capul locului o semnificaţie şi mai înaltă, universală.

Drama simfonică e socotită şi de aceştia, ca cea mai înaltă expresie artistică a culturii, şi ea, care n-a putut fi plăzmuită decît de unii rari exponenţi ai sufletului vreunei naţiuni, e considerată ca una din mărturiile supreme ale culturii şi nobleţii intelectuale de care dau dovadă un popor şi o ţară.

Henri Malherbe scria textual: „Datorită lui George Enescu, Romînia nu mai are nimic de invidiat, chiar din punctul de vedere al spiritului celor mai însemnate popoare. Romînia posedă un muzician cu faimă universală şi care-i aduce o cunună ce îi era refuzată mai înainte; se înaltă la demnitatea celor mai înzestrate popoare... sporeşte tezaurul ei de artă cu o luxoasă partitură ca „Oedip“, asemănătoare cu cele mai mîndre capodopere ale muzicii de teatru“.

La noi, a doua zi după prima audiţie transmisă prin Radio, Nicolae Iorga scria un scurt articol pe care George Enescu îl socotea dintre cele mai pătrunzătoare. Tot ce leagă „Oedip“ de străvechea sensibilitate a poporului nostru era dezvăluit în mod uimitor de intuiţia genială a lui N. Iorga.

Faptul că în cursul lucrului în vederea premierei, nu s-a recurs la nici o modificare de ultimă clipă, dovedeşte măiestria atotştiutoare a compozitorului, căruia realizarea practică a operei sale nu-i aduce nici o surprindere şi nu-l sileşte la nici o îmbunătăţire. Totuşi, mărturisim că pentru cunoaşterea întregului „Oedip“, toate cîte le ştim nu sînt îndestulătoare ; ar fi trebuit să auzim sunetul adevărat ce-l dă audiţia în sala de spectacol, ar fi trebuit să vedem pe scenă drama, cu mişcarea, decorul, costumele şi ritmul ei.

Cu Jehudi Menuhin şi Emanoil Ciomac în 1946 la Bucureşti

Fiindcă, de la început, trebuie să insistăm asupra intenţiei realizate a compozitorului, intenţia de a face, mai presus de toate, teatru — teatru muzical.

* * *

Acestea spuse ca introducere, vom înţelege mai uşor şi mijloacele întrebuinţate de George Enescu. Şi el a conceput această tragedie lirică, în felul dramei muzicale a lui Richard Wagner cu două principii fundamentale. Şi George Enescu a luat ca părţi constitutive ale operei sale, pe de o parte ca subiect *mitul, simbolul* unei legende antice, de larg şi poetic înţeles omenesc, pe de altă parte, ca expresie muzicală, *simfonia*. Deci filiaţia wagneriană nu s-ar putea nega, întrucît uriaşul de la Bayreuth, a fost cel dintîi care a introdus reforma aceasta dublă, de subiect şi de muzică în vechiul gen al operei, căreia i-a schimbat astfel cu desăvîrşire spiritul. Dar Wagner nu pretindea să aducă atît o inovaţie cît să reia firul unei tradiţii ilustre, aceea a tragediei greceşti. Subiectelor istorice, sentimentale sau pasionale, de înţeles atît de mărginit şi frivol, prozaice, fără valoare artistică şi adînc omenească, dorea să le substituie poeme mitologice, cu ambiţia de a crea din nou acele jocuri, acele spectacole cu caracter olimpic, cu înţeles înalt şi colectiv, cu substrat etic sublim, care să lege ca în vechile amfiteatre, tot poporul, sub legile aceleiaşi simţiri.

Arta — adevărata religie a vremurilor moderne, şi poetul muzician — pontif al ei.

In muzică, căutînd o cît mai strînsă colaborare între vers şi expresia lui sonoră, lepădîndu-se de vechile numere şi compartimente ale operei, Wagner îmbrăţişa simfonia, prin meandrele melodiei „infinite“, cum s-a spus, ale recitativului dramatic, declamat ca o vorbire stilizată şi cîntată, prin acele teme conducătoare transpuse din simfonie, faimoasele „Leitmotive“ ce caracterizează personajele şi situaţiile.

Rolul principal revenea orchestrei, ce lua locul corului antic, de comentator al acţiunii. In acelaşi timp, Wagner îmbogăţea armonia cu noi acorduri, folosea acel cromatism atît de caracteristic şi corespunzător zbuciumului veacului modern şi desăvîrşea falanga orchestrei cu timbre splendide şi multiple. Dar el îl jertfea oarecum pe cîntăreţ, incapabil să-şi exprime toată firea tainică, lăsînd grija aceasta, complexului orchestral. Cîntărețul devenea astfel adesea al șaptezecilea sau al sutălea instrument, pierdut în haosul armonios al polifoniei.

George Enescu a adoptat în al său „Oedip" aceste puncte de plecare ale lui Wagner, și anume mitul și simfonia, dar le-a realizat pe alte căi, care sînt ale lui, originale.

Ceea ce numesc francezii „la mise en oeuvre", ¹) a fost diferită la el. S-a mișcat pe aceeași linie mare care, plecînd din trecut, de la tragicii greci, trece la misterele medievale, opera florentină, Gluck și Berlioz și, depășindu-l în timp pe Wagner, ca într-o goană a torțelor, luînd torța marii tradiții în mîna sa, Enescu a rămas mai mult în spiritul grecilor, decît o făcuse compozitorul german. Vom căuta să dovedim acest lucru.

Intîi, subiectul însuși este ilustrat de geniul elin și a căpătat cea mai adîncă și mai omenească expresie prin Sofocle.

Apoi, Enescu a readus ca o lumină mediteraniană asupra întregii tragedii a fatalității, pe care Wagner o înecase într-o atmosferă de miazănoapte, plină de ceață și de neguri.

Olimpul i-a fost mai aproape compozitorului romîn, după cum reședința zeilor nordici, — Walhala lui Wotan sau Odin cel chior — a fost mai apropiată de muzicianul de la Bayreuth. Pentru a-și pune în atmosfera oarecum geografică, istorică sau preistorică eroii-legendari, Enescu a căutat să-și făurească un stil direct, simplificat, despuiat pînă la austeritate.

Îmi spunea acum mai bine de 40 de ani, cînd era încă în toiul primei concepții a lui „Oedip": „Visez la o muzică asemănătoare priveliștei insulelor din mările grecești. Țărmuri abrupte sau armonioase, neted desenate, goale, aride, fără o pată, fără un copac, siluete puternice, ce se profilează pe mare și pe cerul albastru. Aș vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică *esențială*, încă și mai sobră decît aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe". Și s-a ținut de cuvînt.

Acum în privința acestei simplități născute din cea mai mare complicație, sînt multe de spus. În primul loc, e de-ajuns să aruncăm o privire asupra unei partițiuni de Enescu, ca să rămînem uimiți și confuzi, ca în fața unei haotice vegetații sonore. O împletire, o șerpuire de ramuri, de crengi și de mlădițe. Dar toate acestea izvorăsc din trunchiuri puternice, care sînt ideile conducătoare. E un crîng luminos, un crîng stelar, cu înțelesul cuvîntului pe care-l dă poporul nostru, cînd vorbește de crîngul cerului. In Oedip, transparența pe care a obținut-o el, — prin atîtea adînci și furtunoase ape muzicale, în fundul cărora parcă ai vedea totuși pietrișul și flora marină, — este rezultatul unui proces de o extremă elaborare, de o tensiune, aș zice calorică, asemenea celei geologice care a fost necesară cristalizării rocilor. Orchestra — cu multiplele ei voci, pe care la citire le-ai crede confuze și asurzitoare, printr-un savant dozaj, prin timbre ce își pun culoarea unul altuia în valoare — este străvezie ca tablourile unor pictori ce întrebuințează în așa fel pasta lor groasă și consistentă, revărsată cu belșug, ca să obțină cele mai suave efecte de transparență. Acest complex limpede al orchestrei are la Enescu un rol foarte important, e drept, dar subordonat declamației.

Cîntărețul stăpînește, cu glasul lui, simfonia. Om de teatru și solist, Enescu a înțeles rolul acesta individual al protagonistului pe scenă. Și i-a dat demnitatea aceasta proeminentă și umană, oarecum diminuată de Wagner cu concepția lui de a socoti vocea omenească ca pe un instrument suplimentar și omul o jucărie aproape oarbă a sorții.

Oedip, la rîndul lui, este o victimă a fatalității.

Dar, erou al lui Sofocle, ca și fiica lui, Antigona, ca și Brunhilda lui Wagner, devine conștient prin suferința nedreaptă ce i-au impus-o zeii și își ridică glasul lui, de veșnică protestare, ce străbate veacurile. In mijlocul dezlănțuirilor, în furtuna din tragedie și din realizarea ei muzicală, el rămîne centrul. El rămîne omul stăpînit de destin și stăpînitor la rîndul lui. Orbit pentru a deveni văzător, condus pentru a conduce.

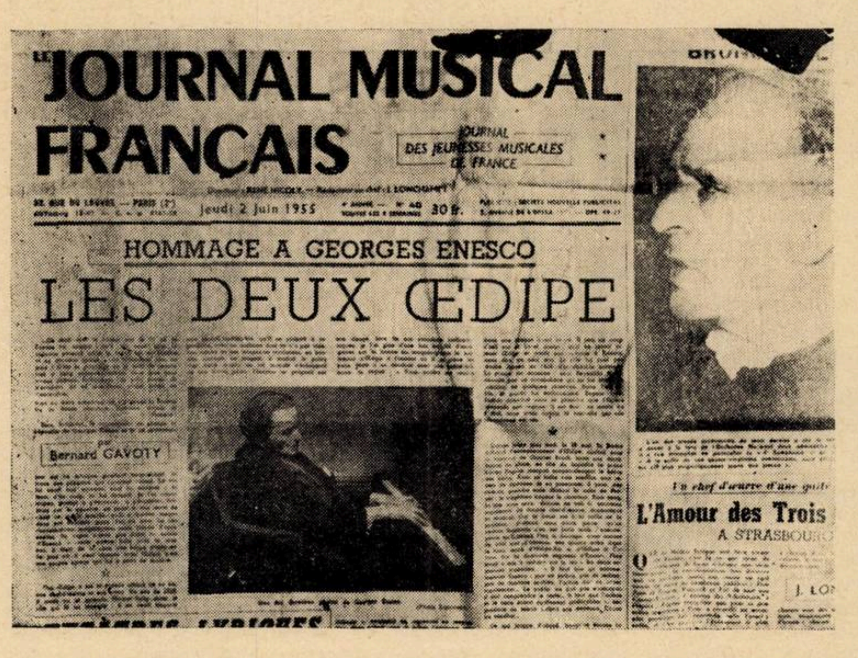
Prin concepția aceasta, Enescu s-a apropiat mai mult de spiritul tragediei grecești. Declamația, recitativul lui, sînt astfel întocmite, încît, trecînd peste rampa orchestrei, își fac auzite orice silabă, orice nuanță și inflexiune. E teatrul muzical făcut, chiar în afara muzicii, pentru percepția și priceperea imediată a publicului. S-a subliniat chiar că această facultate miraculoasă a lui Enescu, de a face o voce singură de om să treacă stăpînitoare peste toate instrumentele orchestrei, că această mare însușire a omului de teatru îi vine desigur și de la faptul că a fost atîta vreme un solist care știa cum să obțină efectul sunetului izolat, trimis să comunice departe, pe deasupra susținerii acompaniamentului.

Apropiată încă de concepția tragediei antice este și ținuta corurilor, pe care Wagner aproape le desființa, tocmai în dramele muzicale ce pretindeau a fi o replică a teatrului antic, ca cele din „Inelul Niebelungilor", de pildă.

Aici, în „Oedip", dimpotrivă, ele reprezintă și mulțimea și înțelepciunea poporului, și cuvîntul cel din urmă al omului ce asistă la purificarea eroului prin suferință. E vorba de acea *catharsis* a grecilor, acea curățire sufletească pe care spectatorul o resimte după sfîrșitul exemplar al acțiunii.

În scheletul lor, corurile sînt tratate de Enescu cu o simplitate măreață, întemeiată pe largi și elementare consonanțe, care se presupun că au fost și cele ale muzicii grecești antice. Aici cred că ating un punct de o deosebită importanță. Analogiile ce le-ar putea simți un muzician romîn cu modul, sau mai bine zis, cu modurile de expresie ale elinilor.

Diverși comentatori au și crezut a recunoaște, în cursul partițiunii, punerea în practică efectivă a unora din acele faimoase moduri doriene, frigiene, lidiene, ș. a. m. d., atît de ilustre în istoria muzicii. Dar credem că trebuie făcută o distincție. Se poate ca Enescu să fi între-


LE JOURNAL MUSICAL FRANÇAIS
JOURNAL DES JEUNESSES MUSICALES DE FRANCE
Jeudi 2 Juin 1955
30 fr.
HOMMAGE A GEORGES ENESCO
LES DEUX ŒDIPE
Bernard GAVOTY
Un chef d'œuvre d'une gaî
L'Amour des Trois
A STRASBOU
J. LO

Articol din presa franceză în care se cerea în 1955 reluarea la Paris a tragediei lirice „Oedip"

---

¹) Realizarea.

buințat, de pildă, un tetracord bine caracterizat; dar nu a făcut-o sistematic. El a căutat sau, poate inconștient, a obținut atmosfera elină, prin alt mijloc, mult mai elocvent și interesant, după noi: In muzica populară romînească, au trecut, prin timpuri imemoriale, toate modurile acelea moștenite și de la greci, și nu numai cele diatonice doriene, dar și cromatismul și acele tulburătoare sferturi de ton ale modului enarmonic, practicat de grecii antici și încă în zilele noastre, de popoarele orientale.

Problema acestor game cu sferturi de ton preocupă spiritele contemporane și folclorul nostru, care conține toate modurile antice, aruncă punți între poporul nostru și cel al vechii Hellade, iar pe de altă parte muzicianul, care simte nevoia să le folosească, se găsește în legătură cu preocupările cele mai actuale în muzică.

Enescu nu avea concepția muzicii naționale înfăptuită printr-o luare directă și o prelucrare a motivelor din folclor. Dar, prin însăși ființa lui națională, nu se putea exterioriza decît ca romîn. Originea, firea lui străbate ; inevitabil el se destăinuiește cu sinceritate. Chiar dacă adoptă un limbaj obștesc, cum este cel al muzicii europene, încă se face simțit accentul lui romînesc. Aceasta, în toate operele lui, chiar în acele care nu întrebuințează deschis teme populare. Cu atît mai mult, în „Oedip". Aici, subiectul îl ducea către modurile antice ce se găsesc și în folclorul nostru muzical. Atmosfera toată este a unor vremuri patriarhale, de viață mai mult păstorească, care a supraviețuit încă multă vreme în munți, la ciobanii Pindului, ai Balcanilor și în Carpații noștri.

Ciobanii cu turmele care colindă zările, coborînd și suind de la deal la vale, prin ținuturile Peninsulei balcanice în Grecia de astăzi, în Tracia și la noi, toți și toate se mișcă în sunetele asemănătoare ale unor fluiere imemoriale. Făcute din trestii, din coaja golită a ramurilor, sau în timpurile noastre, chiar din țevi găurite de pușcă, ele ne aduc vechile glasuri, tînguirile doinite încă din noaptea timpurilor de seminții care în conglomeratul, în sinteza lor, își păstrează multe obîrșii comune.

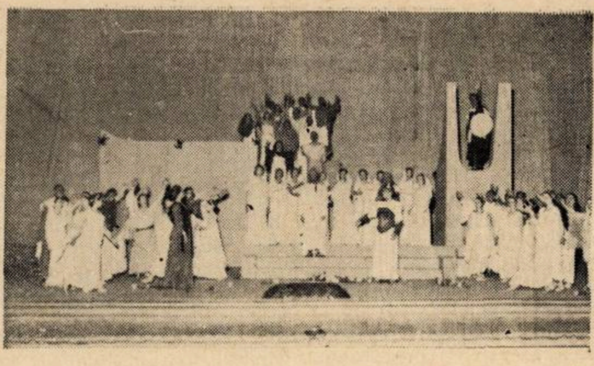
Această expresie geografică oarecum greacă și romînească în același timp, și-a găsit expresia în multe pagini din „Oedip". Și ambianța aceasta de fluier ciobănesc e așa de potrivită pentru subiect ! Flautul sau fluierul antic, naiul sau fluierul lui Pan, trișca noastră, flautul sau aulos-ul era instrumentul național al elinilor, capul familiei auletice, care după mărturii, vorbea limbajul cel mai apropiat de tragedie, fiindcă în sunetele acestui instrument primitiv, se auzeau parcă înseși gemetele durerii omenești. Și corurile lui Dionysos, din care s-a născut tragedia, erau totdeauna întovărășite, la unison sau octavă, de sunetul flautelor. Pe atunci, aceste instrumente erau mai curînd de tipul fluierului, al clarinetei și al oboiului de astăzi.

Enescu a dat parcă o predilecție acestei orchestrații auletice care, cu suflul ei gemut, susține întreaga partițiune, conferindu-i un caracter local, de o impresionantă tradiție și de o tulburătoare evocare.

Cînd am auzit transmisiunea Operei prin Radio și am cules impresiile lăsate de ea asupra criticilor și publicului, ne-am dat seama că vocea se impunea pe primul plan ; nu credeam că celelalte voci complementare, multiple, ale orchestrei, să se topească într-un tot atît de străveziu. Această transparență nu trebuie să ne facă a crede că totuși simfonia nu e agentul însuflețitor. Enescu, cum îl știm din toată opera lui, cum o mărturisea el însuși în unul din interviurile sale este simfonist înainte de toate:

„Acesta este într-adevăr titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieții mele, în care mi-am pus întreaga inimă". („C'est bien là le titre que je revendique pour cette oeuvre de ma vie, dans laquelle j'ai mis tout mon coeur".)

Dar vorbind tocmai despre concentrarea întregii sale experiențe de viață și de muzică, în „Oedip" și de geneza acestei opere, să nu trecem cu totul și peste caracterul ce a căpătat în „Oedip" metoda simfonică. Fără îndoială, Enescu dezvoltă, exploatează pînă la ultimele consecințe, teme, motive muzicale de cele mai multe ori scurte și incisive, care conțin în germeni imense punți de desfășurare și de transfigurare. A urmat în aceasta exemplul lui Beethoven și acela pe care îl oferă în simfonia a 5-a, tot o simfonie a Destinului, ca și „Oedip", cu motivul ei faimos de patru note.[2]) Acțiunea abruptă, fioroasă, de groază și de milă, comanda natura ideilor muzicale, scurte, frînte, chinuite, cu răsuflarea întreruptă și care numai în concluzie își pierd din asprimea lor, transformîndu-se melodios, după cum Erimiile se prefac în Eumenide, zîne blînde și binefăcătoare.



Scena încoronării în montarea de la Bruxelles — 1956

Acum cînd am auzit în orchestră cum sună dezvoltarea simfonică a lui „Oedip", proporția planurilor, simetriile tainic disimulate, ne dăm seama că Enescu procedează cu totul altfel decît școala wagneriană și urmași ai lui Wagner, ca Richard Strauss, sau din școala franceză — emulii lui César Franck. Dacă ar fi să căutăm cu orice preț o asemănare, ne-am gîndi mai curînd la maeștrii lui Enescu, la Fauré, la Gédalge și chiar la Massenet. Fauré i-a dat poate sentimentul acela de mînuire ambiguă a tonalităților, Gédalge adaptarea principiilor clasice în arhitectura modernă și respectul pentru noblețea ideilor melodice, iar autorul lui „Manon" simțul efectului dramatic.

E adevărat că Enescu întrebuințează „leitmotivul", ca o moștenire de la Wagner, dar, după cum o spune el însuși :

„Dacă sînt simfonist sînt fără idei preconcepute, așa cum fără idei preconcepute este și folosirea de către mine a Leitmotivului : subiectul, Destinul, mă mîna către aceasta". („Si je suis symphoniste, c'est, si j'ose le dire, sans parti pris, comme est sans parti pris mon usage du leitmotif : le sujet, le Destin, m'y poussait").

Și astfel vom înțelege mai bine că Destinul își are ideea lui muzicală expusă din prima pagină, ale cărei elemente vor circula prin întreaga partițiune, în proces neîncetat de îmbinare cu alte motive, și de transformare, urmărind ilustrarea strînsă a textului.

Nu ni se pare că se poate vorbi despre renunțare la melodie, la ritm și la tonalitate, cum a făcut-o foarte neînțelegător Reynaldo Hahn.

Melodia aci, în esența ei, trebuie să fie altceva decît o revărsare siropoasă de salon. De asemenea, ritmurile înfrigurate cu veșnice schimbări de măsură. Se poate vorbi de politonalism, adică de întrebuințarea simultană a unor tonalități străine și dușmane pentru echivalentul discordanțelor cumplite ale textului. Dar nu poate fi vorba de atonalitate, ca la mulți moderni, căci scheletul tonic se percepe totdeauna chiar prin tufișul inextricabil al simfoniei și niciodată incoerența nu se face simțită în dauna unei discipline arhitectonice prelung meditate. Voința de construcție, de control al locului predestinat fiecărei note în parte, s-a exercitat timp de o viață întreagă, de la 1910, de cînd i-a venit lui Enescu gîndul să compună un „Oedip" pînă în 1932, cînd a fost terminat.

Îmi pare prețioasă și revelatoare o amintire personală cînd „Oedip" nu era încă desăvîrșit. Îmi aduc aminte că la audiția părții aceleia din actul al 3-lea, unde pentru întiia oară intră în scenă Antigona, mi s-a părut că nici un motiv melodic caracteristic nu subliniază de ajuns această emoționantă apariție a fiicei eroului nefericit. Și Enescu a apărut poate convins, fiindcă, puțină vreme după aceea, mi-a cîntat acele măsuri cu adaosul sau poate numai cu întărirea unei voci melodice, care dădea și mai multă putere expresiei cerute.

---

[2]) Și în „Oedip", confruntarea dintre om și destin, din duelul verbal dintre Sfinx și Oedip, este întruchipată într-o formulă de patru note, care străbate tragedia lirică.

L-am întrebat dacă este o idee nouă introdusă ulterior și mi-a răspuns că acest crîmpei își are obîrșia într-un leit-motiv principal al partițiunii și că de altfel, nu e nici o notă care să nu se lege, care să nu fie condiționată logic de restul simfoniei.

Aceste expuneri ce ar părea aride, le socot mai necesare pentru înțelegerea subiectului, în miezul lui, decît chiar povestirea peripețiilor unei legende cunoscute de noi, încă de pe băncile școlii.

* * *

Am ajuns în sfîrșit la acțiunea ce se află la temeiul acestei muzici căreia i-am dat un rol de precădere.

Mitul lui Oedip a fost concentrat în patru acte cu șase tablouri de poetul Edmond Fleg. Tragedia lirică e scrisă într-un limbaj ce amintește de versurile pline de consonanțele dure ale numelor grecești antice ale parnasianului Leconte de Lisle. Actele 1 și 2 sînt liber plăsmuite după legendă. Al 3-lea rezumă pe „Oedip-Rege" iar ultimul „Oedip la Colonna" de Sofocle.

Libretul e plin de îndeminare, de simț teatral, de viață scenică și credem că Edmond Fleg a realizat aici cea mai de frunte lucrare a lui.

Simfonia dramatică descrie aceeași curbă ca și simfonia a 3-a a lui Enescu, care poate fi asemănată cu Tripticul lui Dante, — Purgatoriul, Infernul și Paradisul, — cu o acțiune care tratează pe rînd, lupta, groaza și înseninarea.

Sînt fazele destinului prin care trece sufletul omenesc, ca și în lucrarea precedentă. Ispășirea unor crime sortite omului înainte chiar de nașterea lui. Absurditatea divină, poate numai aparentă, se slujește și aici de păcatul ancestral, de care ființa împovărată se spală numai în vălmășagul cumplitei existențe. Și la capătul suferințelor ființa transfigurată se înalță în curăția ei tutelară. Cel mai indurerat, cel mai nefericit va aduce norocul, mîntuirea semenilor săi de bună învoire. Oedip întruchipează ideea izbăvirii, încununată de viziunea umanismului antic legat de Athena și Ierusalim.

Oedip e un răzvrătit, ce se știe nevinovat, și numai la sfîrșit el, orbul, devine vizionar, iluminat, împăcat cu marele tot.

Idila nașterii lui e curind tulburată de spăimîntătoarea prorocire a lui Tiresias :

„El va fi ucigașul tatălui său
Și pentru a înmulți sămînța-i ucigașă
El fi-va soț mamei sale
Fiicelor sale frate
Și tată fraților săi".

Părintele copilului blestemat, Laïos, regele Thebei, caută să scape de el. Il încredințează unui păstor cu porunca să-l omoare a doua zi în cheile Kitheronului. Dar zeii au hotărît altfel. Copilul, de care păstorul a avut milă, crește voinic și înțelept, și Polyb, regele Corintului, îl adoptă fără ca Oedip să-și cunoască adevărata obîrșie.

Dar blestemul prorocirii îl urmărește. Apollon, la Delphi, i-a vestit din nou osînda. Și Oedip fuge din Corint, crezînd că-și fuge ursita. Tocmai pe drumul Thebei, rătăcitor, se găsește la răscrucea sorții sale...

„Unde am ajuns ? Corbul scrîșnește...
Grea răscruce a vieții mele...
Trei poteci...
Care din ele mă va scăpa
De soarta mea ?..."

Acest tablou din actul al doilea este caracteristic din multe puncte de vedere. Nodul dramei se leagă în el. Iar factura muzicală strînge și ea trăsături tipice. Motivul paricidului, la început tainic, depărtat, murmură amenințător în orchestră, obstinat, crescînd de la atmosfera tulbure, ca furtuna ce clocotește încă surd, și izbucnind o dată cu trăsnetele ei, la omor. Fluierul ciobanului care se tînguie deznădăjduit, ambianța fatală de crimă, cu neguri gălbui, chipul zeiței Hecate care privește toată întîmplarea cu ochii ei împietriți, acel arioso al lui Oedip — echivalent al unor arii de operă ca de pildă cea din Boris Godunov : — „Atotputernic sînt" :

„Am străbătut voioasa Megaridă...
Ochii mei nu mai văd decît ura cerească"

revolta lui :

„Asta e deci dreptatea voastră, zei minunați ?"

pasajul liric, atît de duios în melodismul lui :

„Corint ! Corint ! O, fumuri ale țării mele !"

apoi acel agitato tot mai înspăimîntător, blestemarea Destinului cu formidabilul unison, omorul lui Laïos și al însoțitorilor săi, luați drept niște călători ce-l biciuesc și-i ațin calea — toată scena aceasta rezumă un stil și o concepție.

Acțiunea se precipită în scenele următoare. Cu intenție, autorii au schimbat datele vechii legende care spunea că Oedip a răspuns biruitor la trei întrebări ale Sfinxului. Aici, această fiară divină — leoaică, cățea uriașă cu chip omenesc, înaripată, fiica Destinului, fecioara Ekhidna, care ucide pe trecătorii ce nu-i pot răspunde — nu-l întreabă pe Oedip decît : „Cine e mai tare decît Destinul ?" — iar el, *Omul predestinat*, îi răspunde : „Omul, omul !" Ca și Erda lui Wagner, cățeaua pămîntului „la Sphynge" [3] este o putere a firii, adormită în știința ei, atotputernică și necruțătoare, pînă ce un erou al omenirii îi dezleagă taina. Tabloul din fața Thebei, cu frumosul cîntec al paznicului de pe turelă, cu straniile armonii ce evocă „Sfinxul", cu melopeea în sferturi de ton a lui Oedip — călătorul neizbăvit :

„Cunosc o otravă cu gust îndoit"

cu dialogul admirabil între ei, cu slava ce o aduce poporul Thebei învingătorului, cu proclamarea lui ca rege și ca soț al Jocastei — mamă-sa necunoscută — a fost considerat de mulți ca o culme a tragediei, din punct de vedere muzical. Dar triumful, cel puțin în seara întîii reprezentații, l-a obținut actul al treilea, cel mai intens dramatic, de un efect fulgerător asupra publicului ce asista, ca la un teatru, ușor de înțeles, la reînnoirea peripețiilor din „Oedip-Rege" de Sofocle. Dar aici, totul e prescurtat și abrupt : Ciuma, jalea norodului, răspunsul zeului adus prin Creon, ancheta, păstorul, tulburarea Jocastei, adevărul teribil care iese neîndurerat la iveală, Oedip scoțîndu-și singur ochii, alungarea lui în tovărășia fiicei lui, Antigona, care singură vrea să-l urmeze.

Desigur, acum protagonistul iese fatal în prim plan al acțiunii, dar tot ce poate fi mai greșit e să credem că el descinde la rolul de „solist". Vocea omului trebuie să stăpînească în deznădejdea ei — cu alternarea spaimei, strigată de cor — după cum la urmă va stăpîni triumfătoare asupra ursitei.

Adesea un *parlato* tăios, pătrunzător, de cel mai veridic efect, își face loc în declamație. Declamația aceasta însăși amintește, mai mult chiar, e croită după modelul celei sublime a lui Mounet-Sully — artistul care altădată a lăsat o întipărire așa de covîrșitoare, tocmai în rolul lui Oedip — care l-a determinat pe Enescu să-și compună această tragedie muzicală.

Încheierea ei e la Colonnos, în preajma „Athenei pioase" unde domnește vrednicul, înțeleptul Theseu. Oedip știe că zeul i-a făgăduit, după osîndă, liberarea. Marele echilibru, miezul însuși al tainei neasemănaților greci antici, se realizează aici — nu prin indigență și renunțare — ci prin acea cumpănă superioară care aduce lumina după întuneric, binele după rău. E deplinătatea radioasă şi atică, Oedip, chemat zadarnic înapoi la Theba de Creon ipocritul şi de thebanii ingraţi, Oedip conştient acum, după ce şi-a recăpătat vederea înălţîndu-se spre transfigurarea lui, Oedip care strigă :

---

[3] Ca și în mitologia greacă, personajul e feminin.

„Voinţa mea n-a fost nicicînd în crimele mele !
Am învins soarta mea ! Am învins soarta mea !"

va sfinţi locul în care moare.

Eriniile spaimei s-au prefăcut în binefăcătoarele Eumenide. Ca în Parsifal, decorul se schimbă treptat. Acolo în farmecul Vinerii Mari, cavalerul preacurat urcă spre Monsalvat ; aici Oedip, în acelaşi suflu reînnoit al primăverii, îi spune lui Theseu :

„Şi de-acum, Theseu, mă urmează
Prin frunzişul menit să-mi sfinţească drumul
De unde nu mă întorc
Ochii mei se vor redeschide
Pentru calea-mi cea din urmă,
Eu cel călăuzit la rîndu-mi călăuzesc.
Urmează-mă printre flori
Prin ierburi şi printre iederi,
Urmează-mă printre voci de izvoare de primăvară
Eu voi păşi senin către ceasul din urmă,
Şi voi muri în plină lumină !..."

Oedip şi-a luat rămas bun de la Antigona, ca Wotan de la Brunhilda. Corul bătrînilor Athenieni conclude atît de eufonic, în marea pace de azur a cerului atic :

„În sîn de genuni eterate
Ca tot să fie săvîrşit !...
Fericit acel curat la suflet
Cu el e pacea !"

şi Eumenidele nevăzute reiau în cor : *„Pacea cu dînsul !"*

Acest sfîrşit depăşeşte el, ceea ce a întrevăzut sigur Sofocle ? Iată un crîmpei revelator în această privinţă, al povestirii finale din Oedipus la Colonos.

— Crainicul : „După ce ne-am depărtat puţin, şi am privit şi văzurăm că omul dispăruse şi că regele ţinea mîna în dreptul feţei şi al ochilor, ca la înfăţişarea unui lucru suprafiresc, minunat, pe care nu-l putea îndura cu privirea. Şi puţină vreme mai tîrziu, l-am văzut căzînd pe pămînt, cinstind ţărina şi Olimpul zeilor. În ce fel a pierit omul ? Nici un muritor nu va spune-o dacă nu Theseu. Într-adevăr, fulgerul înflăcărat al lui Zeus nu l-a răpus, nici vreo furtună a mării. Ci un trimis al zeilor l-a luat acolo unde genunile prietene şi întunecate ale pămîntului ce cuprind pe morţi s-au deschis pentru dînsul. Şi a plecat fără gemete şi dureri şi nici un muritor n-a murit mai straniu !..."

Iar după strofele şi antistrofele corului, care cer Daimonului să vină în ajutorul lui Oedip, Theseu încheie:

„O, copii, el m-a oprit să dau voie oricărui muritor de a se apropia de locul sfînţit în care zace şi chiar de a invoca acolo umbrele. Mi-a spus că de voi urma porunca lui, voi păstra întotdeauna fericită şi liniştită ţara aceasta. Daimonul nostru ştie aceasta, iar jurămîntul lui Zeus, de asemenea. El care aude totul !"

Această operă, bizuindu-se pe „oroare şi milă", este sinteza unei vieţi. Scriam cu zece luni înainte de reprezentaţia ei din 1936 : „Fără a face o asemănare hazardată ce s-ar lua într-un sens prea strict, ea e comparabilă prin suma ei de experienţă şi larga ei concepţie cu alte sume literare sau muzicale, cum ar fi „Faustul" lui Goethe sau „Tetralogia" lui Wagner. Prezintă astfel avantajul de a fi fost prelung şi unitar gîndită şi concepută. Are în schimb neajunsul de a nu fi fost prezentată publicului contemporan în estetica zilei, la timpul ei. De la concepţia lui „Oedip" de George Enescu, gustul comun, moda şi multe alte concepţii, trecătoare sau nu, dar reale, actuale, au evoluat. Compozitori contemporani ca Strawinski sau Honegger au scris şi ei un Oedip, o Antigonă, cu sensibilitatea estetică de acum. Nu este un risc să ni se reveleze o lucrare ce utilizează metode şi sisteme ale trecutului ?"

Aceeaşi ultimă reflecţie pe care nu o mai fac, deoarece sînt convins de noutatea desăvîrşită a lui Oedip cînd este reprezentat în cadrul cerut.

Astăzi, în concluzia, credem definitivă, pe care am da-o după douăzeci de ani, nici nu se mai poate pune o asemenea întrebare. Capitolul nou ce l-am deschide ar putea primi titlul faimosului roman al lui Alexandre Dumas-tatăl : „După douăzeci de ani". Imediat după moartea lui George Enescu am asistat ca la o descoperire, o revelaţie a valorii excepţionale pe care o are arta sa complexă şi adîncă. S-a cerut din toate părţile mai buna cunoaştere, resuscitarea creaţiilor sale şi, în special, a tragediei lirice „Oedip".

În ţara noastră, mai cu seamă de mai bine de un an de zile, muzica lui George Enescu este comentată şi glorificată aproape zilnic. Peste hotare, îndemnul avîntat de a cunoaşte mai bine geniul enescian nu numai că a prins viaţă, dar la cîteva săptămîni de la moartea lui a făcut ca la Radiodifuziunea franceză, în cadrul serviciilor de emisiuni lirice, „Oedip" să fie reluat în audiţie integrală sub conducerea dirijorului Charles Bruck. Despre această audiţie s-a spus că a avut o calitate cu greu de egalat. Despre tragedia lirică însăşi, René Dumesnil spune textual că este *„una din culmile artei lirice"*.

Interesul vădit de cercurile muzicale franceze se putea vedea în acele zile din articolul apărut în ziarul „Humanité" din 25 mai 1955 sub semnătura G. L. (Georges Léon). Încă înainte de audiţie, criticul Georges Léon a urmărit şi studiat în amănunt partitura. Concluzia sa este că : „autorul s-a înălţat mai tot timpul deasupra libretului, ridicîndu-se la înălţimea lui Sofocle".

Cu puţină vreme înainte de moartea lui, George Enescu a avut bucuria să citească articolul marelui compozitor Arthur Honegger — în care „Oedip" era preţuit ca *„opera suverană a unuia dintre cei mai mari maeştri"* ; o creaţie *„de o absolută originalitate şi de o forţă dramatică pur şi simplu formidabilă"*.

Acelaşi entuziasm a pricinuit montarea capodoperei — antice şi în acelaşi timp, contemporane — la vestitul „Théâtre de la Monnaie" de la Bruxelles, în martie 1956.

Cronica muzicală belgiană a scos în evidenţă grandoarea acestei arte legată de o mare tradiţie şi în acelaşi timp atît de modernă, atît de originală. Succesul se arăta că a fost triumfal. „Opera unui foarte mare artist — în acelaşi timp compozitor, pianist, violonist — a fost creată în condiţii excepţionale şi a cunoscut un triumfal succes" („Métropole"). „Opera e alcătuită dintr-un singur bloc — şi nu trebuie să pierdem din vedere faptul că, — sub aparenta ei simplitate care reprezintă modestia celor puternici — ea nu încetează să-şi reverse comorile" („La Flandre libérale").

„Le Peuple" scrie : „Oedip de Enescu se vădeşte a fi una din cele mai mari opere dramatice ale jumătăţii de veac, o adevărată capodoperă a genului... Ansamblul e mare, nobil şi tragic".

Contrar celor petrecute în 1936—37, compozitorii romîni în 1956 au participat la acest adevărat eveniment muzical. Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Constantin Silvestri, la care s-a adăugat Romeo Drăghici, au plecat la Bruxelles, în delegaţie oficială, şi apoi la comemorarea împlinirii unui an de la moartea maestrului — la Paris.

Am putut culege cîteva impresii ale lui Mihail Jora, C. Silvestri şi Alfred Alessandrescu. Toţi au fost covîrşiţi de măreţia şi originalitatea operei. Atît M. Jora cît şi C. Silvestri cred că „Oedip" se înscrie în fruntea dramelor muzicale ale veacului nostru. Mihail Jora îmi spunea că montarea — foarte sobră şi adecvată de la Bruxelles, reduce opera la autenticitatea şi înţelesul adînc al unei tragedii antice. „Oedip" ar continua această linie ce trece, după două milenii, prin drama muzicală a lui Wagner, ducînd ideea mai departe şi deschizînd drumuri noi.

Constantin Silvestri vede în „Oedip" o seamă de inovaţii care coincid cu cele mai moderne preocupări muzicale şi compară unele pagini ale partiturii maestrului romîn cu „Wozzek" al lui Alban Berg.

Cînd Mihail Jora îmi spunea că e opera cea mai considerabilă de la 1900 încoace, i-am amintit de „Pélleas şi Mélisande" a lui Debussy din 1902 — o mare dată în istoria muzicii.

Mi-a răspuns că „Pélleas" este o capodoperă unică in istorie, fără model preexistent, fără urmaşi, în vreme ce „Oedip" cu concepţia sa grandioasă şi umanismul său larg continuă o tradiţie milenară şi, totodată, deschide orizonturi noi în perspectiva muzicală.

Am încheia aceste pagini cu cuvintele prevestitoare ale lui Gabriel Marcel din februarie 1936 : „Cu deplină încredere aştept seara în care „Oedip" îşi va trăi în faţa spectatorului viaţa imemorială, viaţa sa de ieri şi de mîine".

ACTUL I

Prolog

(O sală în palatul lui LAIOS — Coloane grele între care atîrnă cununi de flori. Pereţi de marmoră cu sculpturi arhaice. In fund dubla poartă de aramă. In centru — altarul casnic cu făclii sacre şi imaginile strămoşilor. O lumină albastră coboară din cer prin deschizătura circulară a tavanului, peste un bazin de bronz, conţinînd apa lustrală. La dreapta JOCASTA, întinsă pe un pat de odihnă acoperit cu blănuri ; alături de ea LAIOS, aşezat pe tron lîngă leagănul lui OEDIP.

RĂZBOINICII THEBANI cu CREON, femeile THEBANE şi CIOBANII, în jurul altarului, lîngă care stă MARELE PREOT asistat de PREOTESE.

La stînga, în fund, pe un tron ridicat, bătrînul TIRESIAS, orb, palid şi încins cu panglici, asistă fără un gest şi fără un surîs, la toată ceremonia plină de voie bună a începutului, parcă ar fi fantoma vie a DESTINULUI).

FEMEILE THEBANE :

Rege Laios, în a ta casă,
Un prunc ce se naşte,
Bea un lapte izvorît,
Din raze de soare!

MARELE PREOT :

(Preoteselor) :
Cununaţi apa Dirceei cu flori de măslin!

(Preotesele împodobesc cu ramuri înfrunzite bazinul de bronz).

RĂZBOINICII THEBANI :

Theba! Cîntă din şapte porţi!
Şi strigă-n şapte turle
Un Paean răsunînd falnic
Spre Paeanul zilei!

MARELE PREOT :

(Preoteselor)
Scăldaţi în apa Dirceei
Sfintele făclii!

(Preotesele sting făcliile cufundîndu-le în apa bazinului).

CIOBANII :

Echo, nimfă de la munte,
Tu, regilor morţi
Spune-le, sub ţărîna ce doarme,
Că un fiu s-a născut!

MARELE PREOT :

(Preoteselor)
Răspîndiţi apa Dirceei
Pe noul vlăstar!

(Leagănul este stropit cu ramurile muiate în bazin de către preotese şi de toţi cei de faţă, cu excepţia Marelui Preot, a lui Tiresias, Laios şi Jocasta)

MARELE PREOT :

O. Phoibos, Artemis, Hera, păzind sfîntul cămin,
Zeus, ce arunci fulgerul tău ca şi dreptatea,
Kharite surîzătoare, priviţi acest copil
Cu viitoru-ascuns!
Ca ochii voştri limpezi fie ursita sa!

TOŢI :

(Cu excepţia Marelui Preot, a lui Tiresias, Laios şi Jocasta)
Ca ochii voştri limpezi fie ursita sa!

(Ciobanii defilează în cortegiu aducîndu-şi darurile la picioarele leagănului)

CIOBANII :

Copil ceresc, copil regesc,
Pentru tine am împletit cununi de frunzişuri,
Pentru tine am făurit sălbatece fluiere.

(Ciobanii se trag la o parte făcînd loc alaiului femeilor thebane, care înaintează în sunete de suveici şi de fusuri).

FEMEILE THEBANE :

Copil ceresc, copil regesc

O FEMEIE THEBANĂ :

Am ţesut pentru tine veşminte de lînă!
Pentru tine am împodobit
Purpura aceasta!

(defilare a războinicilor în sunete de săgeţi).

RĂZBOINICII THEBANI :

Copil ceresc, copil regesc...

CREON :

Cu pumnii am despicat săgeţi avîntate;
Cu pumnii am încordat acest arc ferecat în aur.

FEMEILE THEBANE :

Copil ceresc, copil regesc,

CIOBANII :

Copil ceresc, copil regesc,
Primeşte darul nostru!

(Un cioban preludează la dans cu fluierul său).
(Dans al ciobanilor, al femeilor Thebane şi al războinicilor Thebani)
(Poarta din fund se deschide, dansul încetează şi fecioarele Thebane apar aducînd un foc de jar)

FECIOARELE THEBANE :

Din Delos aduc văpaia lui Apollon!

TOŢI :

(cu excepţia fecioarelor Thebane, a Marelui Preot Tiresias, Laios şi Jocasta)
Văpaia, văpaia, văpaia lui Apollon...!

FECIOARELE THEBANE :

Văpaia ce nutreşte pe zei
Făcînd din om un zeu!

MARELE PREOT :

(Preoteselor)
Aprindeţi iar la jarul sfînt
Stinsele făclii
Ca văpaia lui Apollon
Să-ardă-n acest cămin!

TOŢI:

(cu excepţia Marelui Preot, Tiresias, Laios şi Jocasta)

Ca văpaia lui Apollon
Să-ardă-n acest cămin!

(Preotesele reaprind făcliile şi fac în mers un cerc, încet în jurul altarului)

(Laios, care s-a ridicat, ia copilul din leagăn şi vine în mijlocul preoteselor)

MARELE PREOT:

Tată, du copilul tău acum spre strămoşi,
Ca din nou cenuşa lor să s-aprindă-n foc.

TOŢI:

(Afară de Marele Preot, Tiresias, Laios şi Jocasta)

Agenor şi tu Kadmos, vă chemăm pe toţi!

MARELE PREOT:

O, voi regi, cu tronuri negre-n
albe morminte,
Daţi cu mîini de umbră harul
Noului vlăstar!

TOŢI:

Amphion şi tu Zethos, vouă ne rugăm!

MARELE PREOT:

Zmulgeţi voi din somnul greu
Giulgiul de pe morţi;
Ca la soare — al vostru duh
Să retrăiască-n el.

TOŢI:

Polydor şi Labdacos
Noi strigăm spre voi!

(Laios aşează copilul din nou în leagăn. Preotesele au reaprins focul altarului şi au pus iarăşi făcliile în jurul căminului)

MARELE PREOT:

(Lui Laios şi Jocastei)

Copilu-i slăvit de zei
Şi strămoşii l-au primit;
Femei cu braţe albe,
Păstori şi ostaşi
Pentru el au jucat în coruri pe rînd.
Iar acum ne răspundeţi
Rege Laios şi tu Jocasta cea neîntinată:
Ca amintirea-i să trăiască vecinic
Cu ce nume vreţi voi să se numească?

JOCASTA:

O, tu, pruncul meu, cum să te numim,
Cînd viitorul tău
E-un tainic zeu?
Vei voi, ca Orpheu,
Cu cîntarea ta doinind, să-nblînzeşti
Fiarele-n pădure?

LAIOS:

Sau, ca Hercule, neînfricoşat,
Să pleci tu oamenii sub paşnice legi?
O, tu pruncul meu, cum să te numim
Cînd viitorul tău
E un tainic zeu?

TIRESIAS:

(Cu o voce adîncă)

Amar...!

BĂRBAŢII:

(ca speriaţi)

Ce-a zis? Ce-a spus?

TIRESIAS:

O, vai, amar!

MARELE PREOT:

De ce să gemi Tiresias?

TIRESIAS:

Dureri! Dureri! Ţărînă strămoşească!

MARELE PREOT:

Să taci, moşnege!

TIRESIAS:

O, Phoibos, arcaş hain,
Tu zeu crud ce-ai săgetat
Ai Niobei copii!...

JOCASTA:

(cu spaimă)

Apăraţi pruncul meu, o zeităţi din cer!

TIRESIAS:

O Apollon, Apollon, prooroc nemilos!

LAIOS:

Să taci! Să taci!

TIRESIAS:

Dece-ai dispreţuit tu, a zeilor vestire?

LAIOS:

(Cu un fior)

Ce vestire?

TIRESIAS:

Apollon de trei ori în nopţi de visuri poruncitu-ţi-a să mori fără copii!

LAIOS:

(Ingrozit)

Imi cunoaşte visul!

TIRESIAS:

Dar netemînd mînia acestui zeu
Căutat-ai să ai o seminţie a ta
Şi ai făcut din Jocasta o femeie cu rod.
Află soarta acestui vlăstar
Zămislit deşi n-au vrut-o zeii;

TOŢI:

(Afară de marele preot, Tiresias, Laios şi Jocasta)

Soarta lui! Care soartă?

TIRESIAS:

El va fi ucigaşul tatălui său...

TOŢI:

(Afară de etc.)

O groază!

TIRESIAS:

Şi pentru a înmulţi sămînţa-i ucigaşă,
El fi-va soţ mamei sale,
Fiicelor sale frate
Şi tată fraţilor săi.

TOŢI:

(Afară de etc)

O groază, o groază!

TIRESIAS:

Haidem, plecăm d-aci,
Prieteni ai cetăţii.
Şi pentru-a ne spăla de-atîta grozăvie

Să ne scăldăm pe frunţi
Cu apa soarelui sfînt!

(coboară de pe tronul său şi iese călăuzit de un copil. Toţi cei de faţă ies după el afară de Laios şi Jocasta)

TOŢI:

(ieşind)

O vai, amar! Glie blestemată!
Amar, o vai, zei fără-ndurare!

(Laios face cîţiva paşi către ciobanul care iese cel din urmă şi îl cheamă)

LAIOS:

Ciobane, vino!...

(Ciobanul se reîntoarce. Laios ia copilul şi pare că stă la îndoială. Jocasta înspăimîntată întinde către el mîini rugătoare... După o ultimă ezitare Laios dă copilul ciobanului)

LAIOS:

La Kitheron, colo, în strîmtori...
Şi mîine-n zori...

(un semn cu înţelesul: „să moară".)
(Ciobanul priveşte la Jocasta şi Laios cu spaimă, apoi iese şi el încet, luînd copilul cu dînsul. Laios se reîntoarce lîngă Jocasta; se privesc în tăcere şi izbucnesc în plîns)

(Cortina)

ACTUL II

Tabloul I

(O sală în palatul lui Polybos, la Corint, Vedere spre mare şi spre Acropola Corintului. În aburii serii. La ridicarea cortinei Oedip, sprijinit pe coate, visează posomorît).

COR NEVĂZUT:

(În culise)

Adonis, pe purpură şi aur culcat,
Alături de-Afrodita,
Noi v-aducem anemone de aur,
Pline cu iubire.

OEDIP:

(Gînditor)

Da, să plec...

CORUL NEVĂZUT:

Pentru a vă slăvi sub al lunii scut
Din lira sidefie,
Din lăută şi din auritul fluier,
Se-ngînă-un cîntec ce se stinge.

OEDIP:

Da! nevinovt să fug!

CORUL NEVĂZUT

Şi mînaţi de voi, băieţii bălai
Şi hetairele
Spre umbra din templu cu frontispiciu alb
Poartă dorul lor.

OEDIP:

Dar surghiunul de veci!

(Intră Phorbas)

PHORBAS:

Oedip, o fiu al lui Polybos şi al Meropei
Cu lung veşmînt,
Al tău părinte şi maică-ta,
Îngrijoraţi,
Mi-au poruncit să-ţi cercetez singurătatea!

COR NEVĂZUT:

(în culise foarte aproape)

Ah...

PHORBAS:

Ascultă cum cîntă Corintul vesel:
Vezi pe-ai tăi prieteni parfumaţi cu mir
Ducînd spre Acropola pe-Afrodita,
Zeiţa pe care Adonis o cuprinde seara.
Nu-i vei urma şi tu?
Acum sub raza stelelor, dulci hetaire
Şi-au deschis braţele cu dor
Desfăcîndu-şi vălul.

OEDIP:

(Rostind apăsat)

Nu voi veni la serbarea de azi!

(Phorbas insistă cu gestul. Oedip îi face semn să plece)

Ah, gustaţi singuri voi plăceri îngăduite!
La ale voastre chemări Oedip rămîne surd!
El ascultă numai glasul ursitei,
Căci pentru el Phoibos
A pregătit alte iubiri!

COR NEVĂZUT:

(Cor nevăzut în culise)
(Din ce în ce mai departe)

Adonis, pe purpură şi aur culcat,

(cîntecul cortegiului nevăzut descris de Phorbas reîncepe şi se depărtează încetul cu încetul.
Oedip s-a cufundat din nou în gîndurile sale dureroase)

CORUL NEVĂZUT:

Adonis, pe purpură şi aur culcat,
Alături de-Afrodita.
Noi, iată vă aducem
Anemone de aur pline de iubire.
Pentru a vă slăvi sub al lunii scut
Din lira sidefie,
Din lăută şi din auritul fluier
Se-ngînă-un cîntec ce se stinge...
Şi mînaţi de voi băieţii bălai.
Şi hetairele...

(În timp ce vocile se pierd în depărtare, intră Meropa; Oedip nu aude; ea îl priveşte lung, cu durere. Dintr-odată el îi simte prezenţa şi tresare îngrozit că a fost surprins în mîhnirea lui)

MEROPA:

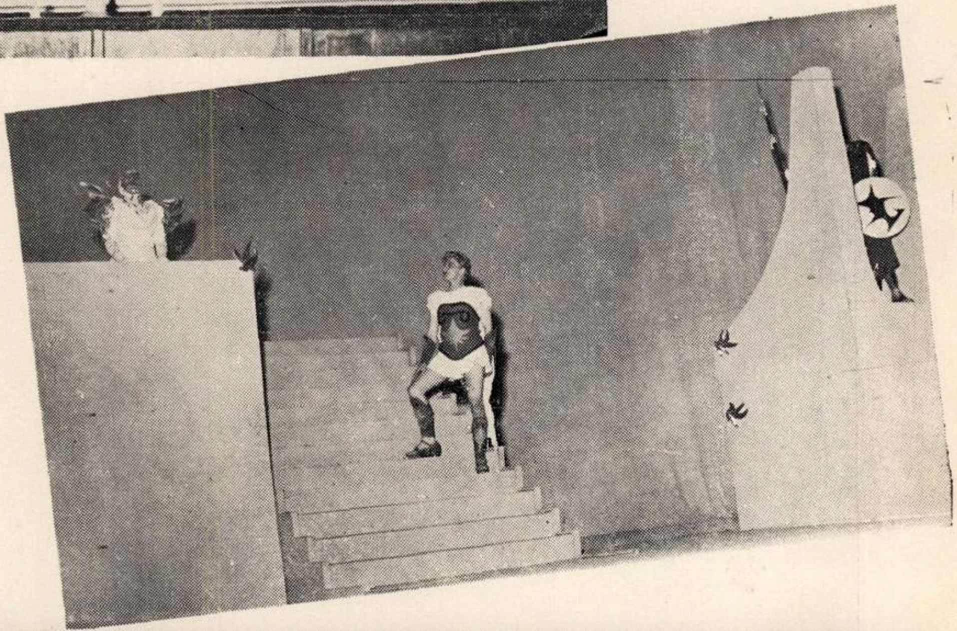
Ce tremuri fiul meu?
Oare crezi că Meropa azi pentru-ntîia oară,
Te află-ngrijorat?
Pe vremuri, vînînd căprioara,
Tu cangea aruncai;
Îţi plăceau mîndre coruri şi jocul ramelor,
Dar de cînd te-ai întors din Delfi
Tu uiţi bucuria.
Iar cînd toţi merg cîntînd sub un cer sclipitor,
Tu suferi singur.

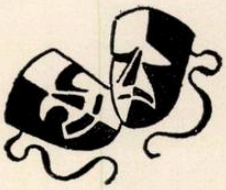
OEDIP:

Ah, lasă mamă!

Aspecte de la premiera tragediei lirice OEDIP de la Bruxelles

(foto Hélène Lapaille — 1956)





BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

O scenă din actul al doilea (foto Hélène Lapaille — Bruxelles — 1956)

MEROPA:

Răspunde, vreun vis rău făcător
Somnul ți-a turburat?
Vreo dragoste-nșelată
Plînge -n ochii tăi?
Sau poate cu-n cuvînt crud pentru tine însuți,
Fără să știi, ai supărat vreun zeu?

OEDIP:

(Deznădăjduit)
Ah, de m-aș fi născut în altă țară,
Iar Meropa și Polyb
Să nu-mi fie părinți!

MEROPA:

Ce spui tu?
Ce gînd...

OEDIP:

Ha, ha!
Nu mi s-a strigat: „Copil găsit“?

MEROPA:

Cine-a strigat?

OEDIP:

Un om beat într-o noapte la un praznic

MEROPA:

(Cu hotărîre)
El a mințit!

OEDIP:

Cu pumnul sîngerai ochii săi roși de vin.
Dar dacă a spus drept!

MEROPA:

Ba a mințit! El a mințit!

OEDIP:

Jură!

MEROPA:

Pe capul lui Zeus și pe Erynii
Ce pedepsesc jurămîntul călcat,
Eu jur că Oedip e fiul meu.

OEDIP:

Atunci nu-i ticălos în lume mai ticălos ca fiul tău!

MEROPA:

De ce? Și cum?

OEDIP:

Voi rătăci mereu gonit pe-o cale stearpă,
Pînă-n tainica zi
Cînd nevăzute zeități mă vor primi
Dîndu-mi duhul în preajma unui sacru crîng.

MEROPA:

De unde știi?

OEDIP:

(Cu voce înăbușită)
Apollon, Apollon, mi-a vorbit drept în față!

MEROPA:

(Cu jumătate de voce)
Chiar Apollon!

OEDIP:

Cum intrat-am în templu
Voiam să-i jertfesc trei junce grase
Spre-a birui la jocul Delfic.
Dintr-odată laurul ce umbrește altarul
Se-nfioră și apa Castaliei
Incetă să mai curgă,
Iară zeul ce stă drept și falnic
Peste mijlocul lumii
Mi-a strigat:
„De ce vii tu să-mi pîngărești altarul,
Tu, care vei fi ucigașul tatălui tău...

MEROPA:

(Cu groază)
Ce?

OEDIP:

„Care pentru-a înmulți sămînța ucigașă,
Vei fi soț mamei tale...“

MEROPA:

Oh!...

OEDIP:

(parcă vorbind de unul singur)
Eu n-am voit să cred în ursita mea.
In fund de păduri gonit-am cugetul meu....
Dar nemilosul zeu vrea împotriva mea
Să vreau ce vrea doar el...

MEROPA:

(Inspăimîntată)
O, taci!

OEDIP:

(Cu groază ca într-o halucinație tot mai mare)
In visuri Polyb răsare ca un dușman
Și-un junghiu împlînt gelos
În sînul său deschis
Și cu brațe stropite de al tatălui sînge,
Eu noaptea strîng la piept chiar chipul mamei mele! —

MEROPA:

(Fugind cu groază)
O, taci, destul. Oh, oh.

OEDIP:

Da, voi pleca, voi pleca!
Fiindcă Eryniile morții și pîngăririi
Vor să-mi sădească-n suflet nelegiuirea,
Eu voi pleca-naintea blestematei clipe
Să plec curat sub zarea stelelor,
Voi pribegi sub cer senin,
Pînă-n grădina Hesperidelor,
Pîn-la ghețarii Cimerieni,
Sub cer de ceață putred,
Pleca-voi fără țel, și de nădejde văduv,
Departe de țărmul cel pașnic
Oglindind cerul meu,
De focul binevoitor al vetrei părintești.
Dîrz și voios mă voi acoperi cu-n scut,
Spre a-nvinge destinul ce-nvinge chiar pe zei.

Tabloul II

(Chiar înainte de ridicarea cortinei se aude tînguirea deznădăjduită pe care CIOBANUL o cîntă pe fluierele lui.

Intr-o pădure cu văi luminoase, plină de pajiști și de stînci, o răspîntie în care trei drumuri se încrucișează. O statuie foarte rudimentară a Hecatei se ridică în locul în care drumurile se întretaie.

CIOBANUL, stă pe o stîncă mică. Cîteva capre de munte pasc în jurul lui și se aud clopoțeii caprelor care pasc mai departe. CIOBANUL, cîntă din fluierul său ca un bocet deznădăjduit. Atmosferă grea furtunoasă, nori galbeni, ceață. Bubuit de tunet foarte înăbușit în depărtare).

CIOBANUL:

(care s-a oprit din cîntec)
Oare să fie regele?

O roată de car... aud... (se lasă lunecînd în jos de pe stînca lui și își lipește urechea de pămînt)
Nu! (se ridică iar — Alt tunet îndepărtat — Cu o groază superstițioasă)
Zeus tună!... (chemînd o capră nevăzută)
He! Glaukis! Ehei! (privind în jurul său)
Ce zare rea! (dînd cu ochii de statuia Hecatei, îl trece un fior și ascunzîndu-și cu un braț fața, întorcînd spatele statuii, murmură cu glas îngrijorat, următoarea rugăciune) :
Hekate, Hekate, cu trei fețe
Vitreg a ta vrajă pîndește trecătorul.
Nu privi zeițo la pășunea noastră
Tu cruță pe cioban și biata lui turmă
(își reia fluierele și își reîncepe bocetul, suind încet cu turma lui pe o stîncă mai îndepărtată și mai mare pe care ceața va acoperi-o în curînd. Intră încet OEDIP)

OEDIP :

Unde am ajuns? Corbul scrîșnește...
Grea răscruce a vieții mele...
Trei poteci...
Care din ele mă va scăpa
De soarta mea?...

Am străbătut voioasa Megaridă,
Haliartos, Thisbe cu porumbi ca zăpada,
Băut-am apă-n unda Hippocrenei,
Și-n cercul muzelor pășit-am pe iarba moale
În zadar am voit să fiu cu suflet voios
Ochii mei nu mai văd decît ura cerească.
De ce? De ce? Dar ce-am făcut?
Pedepsit-am cu surghiunul gîndul nelegiuit
Și-n schimb am parte de Erynii
Înarmate cu șerpi și cu bice!
Asta e deci dreptatea voastră, zei minunați?

Corint! Corint!...
O, fumuri ale țării mele!
Dragi priviri! Voci iubite
Jocuri de nave pe albastre mări...
Joc de iubire, dar al Afroditei!...
De ce-i dat gîndului meu rănit,
Presimțind viitorul să vadă și-n trecut?
Să mă-ntorc înapoi?...
Da, să mă-ntorc!
De trei nopți am visuri ce nu-s întinate
Inima mea și ea, acum, e curată
Da! Mă pot reîntoarce (Vrea să se întoarcă și s-o ia spre dreapta. Fulger mare. Oedip se oprește. Tună în culise)
Dar de-i un laț întins de-acel zeu?
Vrea să uit groaza omorului
Ca să omor? (Cu subită explozie de furie)
Ah, de ce n-am fost ucis atunci cînd m-am născut?
De ce n-am fost aruncat în prăpastie,
În prada fiarelor ș-a corbilor?
Căci inima mea n-ar suferi atît
Și carnea mea pe oase tihnită — ar putrezi!
Blestemați fie zeii ce dorm acolo sus!
Blestem pe noaptea ce doarme și pe ziua ce naște
Și blestem pe ursita ce mă leagă de soare!
(CIOBANUL a reînceput să cînte din fluier și reapare pe vîrful stîncii mari cu pereții repezi. OEDIP se repede în fund cu măciuca ridicată împotriva destinului. În această clipă răsare carul lui Laios în care e Regele, cu un vizitiu și un ostaș.
(VIZITIUL îl lovește cu biciul pe Oedip)

LAIOS :

În lături robule!
(Vrea să lovească cu sceptrul său capul lui Oedip)
În lături!

OEDIP :

Pe Hades!
(cu măciuca sa ridicată împotriva Destinului, lovește cumplit pe LAIOS — Fulger — Laios lovit de moarte o clipă se mai ține în picioare — apoi bătînd aerul cu brațele se clatină și se prăbușește. Ostașul se repede asupra lui Oedip. Luptă scurtă. Cu țeasta spartă de măciuca lui Oedip, ostașul cade țeapăn și dînsul, și-și dă sufletul.
La rîndul lui vizitiul se aruncă asupra lui Oedip...
E omorît și el.
În timp ce carul tras de cai dispare printre stînci, OEDIP, reluîndu-și pribegia furioasă se face nevăzut la rîndul lui, în mijlocul furtunii care a izbucnit cu tărie.
CIOBANUL, care în timp ce vedea această scenă cumplită, își oprise tînguirea fluierului și înțepenise într-o atitudine de spaimă, coboară acum repede de pe stînca lui și se apleacă pe rînd asupra celor trei cadavre)

CIOBANUL :

Regele!... mort...
Mort!...
Morți! cîteși trei
(Cade cortina).

Tabloul III

(La stînga, zidurile Thebei cu o turlă și o poartă a cetății, închisă. La dreapta și în fundul scenei, stînci. Un drum duce către poartă. Nu departe de ziduri, pe o stîncă ale cărei colțuri îl ascund în parte, SFINXUL ghemuit doarme. Noaptea albastră, înstelată. Nu se pot desluși decît uriașe mase negre. La ridicarea cortinei paznicul cîntă în vîrful turlei).

PAZNICUL :

De la zori la alți zori, veghez, veghez;
Dormiți, Thebani, dormiți, căci Iazma doarme.
(Cu jumătate de voce dar bine articulat)
Ea își odihnește ghiara de-aramă. Și-a strîns din nou aripa, iar noaptea-ntunecat-a fruntea ei cumplită
Cu năframa altor bezne.
Ochiul ei închis, mistuit de umbră,
Încă mai întreabă;
Și-n curînd deșteptarea ei,
Răsăritului de soare va răspunde iar prin moarte.
De la zori la alți zori, veghez, veghez
Dormiți Thebani, dormiți căci iazma doarme.

VOCEA LUI OEDIP :

(în depărtare)
„Cunosc o otravă cu gust îndoit,
Amară la gură dar dulce la inimă
Ferice-acel ce moare-atunci cînd s-a născut;
Mai fericit acel ce moare-nainte să fie născut..."

PAZNICUL :

Cine-o fi omul pentru moarte ursit?

OEDIP :

„Cine bea otravă cu gust îndoit,
Suferă-o clipă apoi uită durerea...
Ferice-acel ce moare atunci cînd s-a născut:
Mai fericit acel ce moare-nainte de-a se fi născut"

PAZNICUL :

Știe el că Iazma?...
El o va deștepta!

OEDIP:

(Apărînd)
„Ah otrava-aceasta cu gust îndoit..“

PAZNICUL:

(Cu o voce plină de îngrijorare)
Oprește drumețe!
Drept către moarte duce drumul ce-urmezi!

OEDIP:

De ce?

PAZNICUL:

N-ai văzut doar ghemuită colo-n umbră...?

OEDIP:

(Văzînd SFINXUL (Iazma), cu vocea înăbușită)
Oh!

PAZNICUL:

Încă doarme. (Cu spaimă)
Dar de-i deschizi a sa pleoapă!...
Ea e fiica ursitei.
Ekhidna, fecioara cu patru aripi,
Ce sfîșie pe Thebani
A căror oase dorm, albe-n jurul ei.
Te du! Ea pune întrebări ce nu au dezlegare,
Și a ei crudă cîntare
Sfîșie neputincioasele creere
De tăcerea-i chemate.

OEDIP:

Și niciodată nimeni...?

PAZNICUL:

Cel ce-o scăpa orașul dobîndi-va coroana
Și pe JOCASTA cu brațe albe.
Dar niciodată nimeni nu va scăpa cetatea.
(OEDIP face un pas spre SFINX)

PAZNICUL:

Ce faci tu?

OEDIP:

Eu vreau să scap cetatea!

PAZNICUL:

Oprește!

OEDIP:

Mă opresc cînd mi se-oprește puterea!

PAZNICUL:

O, grozăvie!

OEDIP:

(chemînd cu voce puternică)
Ekhidna, Ekhidna!

PAZNICUL:

Ocrotiți-l, zei nemuritori!

OEDIP:

Acum deșteaptă-te:
Eu sînt fiul lui Polybos,
Sînt OEDIP
Și te chem eu!
(SFINXUL se mișcă încet, ridică capul, aripile lui încep să freamăte)

PAZNICUL:

Ea se deșteaptă!
Vezi, se deșteaptă!
Zeus, unde ți-e fulgerul?
(SFINXUL își desfășoară în văzduh aripile uriașe — Zori vineți încep să nască pe cer)

SFINXUL:

(lui Oedip cu o voce albă și depărtată)
Te așteptam.
În lăcașul meu mut, al visării de veci,
Te-așteptam.
Din cei ce-mi cad jertfă vei fi tu cel mai de seamă,
Te așteptam!

OEDIP:

Spune deci. Întreabă!
OEDIP îți știe taina.

SFINXUL:

Eu sînt odraslă a ursitei,
Sînt neștiuta-ți soartă.
Dar știi tu ce-i ursita, Oedip?
Ce-i ursita?
Și pulberea și fiara și steaua-n cer senin
Toate în lume sînt mînate de ea;
Zeii, ei înșiși, legați sînt de ursită.
Ea va sfărîma lira lui Apollon,
Va sfărîma săgețile-Artemizei
Va sfărîma și caduceul lui Hermes
Și lancea Athenei.
De-acum, spre a-mplini visul urmărit de ea,
URANOS și CRONOS căzut-au din stele;
Și-n curînd prăbușit sub strînsoarea sortită
La rîndul său, mîndrul ZEUS
Se va rostogoli în noapte.
(Cu o voce albă)
Ș-acum răspunde-mi Oedip, de te-ncumeți:
În uriașul TOT, pitic prin soarta lui,
Să-mi spui pe cineva sau numește-mi ceva
Să fie mai mare decît ursita!

OEDIP:

(Cu voce tare)
Omul! Omul! Omul! e mai tare
Decît ursita!

SFINXUL:

(Cu o ironie teribilă)
Omul mai tare decît ursita?
(E cuprinsă de zvîrcolirile agoniei)
Ah, Ah, Ah, (sughițînd de plîns)
Ah! Ah! Ah! Ah!
Omul mai tare decît ursita?
(Rîzînd)
Ah! Ah! Ah!... Ah! Ah! Ah!
(Cu glas schimbat tot mai slab)
Vezi, eu mor, o copile,
Spre rușinea sau slava ta.
(Rîzînd) *Ah, Ah, Ah,*
(Plîngînd) *Ah! Ah! Ah!*
Viitorul îți va spune
Dacă Iasma murind
Plînge de-a sa înfrîngere
Sau rîde biruitoare!
(Glasul ei slăbește dintr-odată și cade. Capul îi cade peste piept. Moare și cade în dosul stîncii.
S-a făcut ziuă. Trompete)

PAZNICUL:

(Strigînd de bucurie)
Ho! Ho! Treziți-vă Thebani!
Slavă! Slavă! Bucurie!

OEDIP:

(Gînditor, îngrijorat, privind locul unde a dispărut Sfinxul)
Biruitoare?

PAZNICUL:

(Cu voce tare)
Vă sculați! Vă sculați!

Cetatea-i scăpată!
Alergaţi prin Agora!
Urcaţi pe ziduri sus! Cetatea-i scăpată.
Să sune din trîmbiţi!
Cîntaţi! Cîntaţi, la soare!
Cetatea-i scăpată! Cetatea-i scăpată!

OEDIP :
(Mereu gînditor)
Biruitoare?

PAZNICUL :
Cetatea-i scăpată!

PRIMUL THEBAN :
(In culise)
Ho! Ho! (mai aproape) *Ho! Ho!*

PAZNICUL :
Cetatea-i scăpată!

THEBANUL :
(Intră în fugă, venind din partea prin care a ieşit paznicul) *Cetatea-i scăpată!*

PAZNICUL
(Deja departe)
Cetatea-i scăpată!
(Cîţiva thebani şi thebane sosesc în goană unul cîte unul; alţii se adună într-un mic cor la picioarele zidurilor pe care pînă la urmă se ridică. Corul mare rămîne în culise şi nu năvăleşte pe scenă decît la deschiderea porţilor).

AL PATRULEA THEBAN :
(Venind în goană)
Ce spune?

AL DOILEA THEBAN :
(La fel)
Ce a spus?

PRIMUL TREBAN :
(Cu suflarea tăiată)
Paznicul spune că...

AL DOILEA THEBAN :
Paznicul spune că...

PRIMUL THEBAN :
(Cu glas răsunător)
A fost omorît sfinxul!

THEBANII 2, 3 şi 4 :
(Cu glasuri răsunătoare)
A fost omorît sfinxul!

AL DOILEA THEBAN :
Aţi auzit şi voi?

A DOUA THEBANĂ :
(Strigînd şi ea)
Ce-a spus?

INTIIA THEBANĂ :
(Strigînd şi ea)
Că Sfinxul a fost ucis!

AL TREILEA THEBAN :
(Femeilor thebane)
Da, ucis!

AL 5-lea şi al 6-lea THEBAN :
Ce? Cum? Chiar sfinxul?

PRIMA ŞI A DOUA THEBANĂ :
Oh, vă sculaţi! (strigînd spre cetate)
Alergaţi, Alergaţi, Thebani.

CEI ŞASE THEBANI :
Vă sculaţi, vă sculaţi, alergaţi!

CORUL MIC :
(La picioarele zidurilor)
Pe ziduri vă urcaţi!
Pe ziduri ne urcăm!
Ne urcăm pe ziduri! (se caţără şi se urcă pe ziduri)

CORUL MARE :
(In depărtare)
A fost ucis SFINXUL!
(Mai aproape)
A fost ucis Sfinxul! —
Cine a ucis pe Sfinx?

PAZNICUL :
(Revenind în fruntea mulţimii care se îngrămădeşte la porţi)
El! E fiul lui Polyb, Oedip de la Corint!

AL PATRULEA THEBAN :
(Privind în dosul stîncii pe care stătea SFINXUL)
Da, Sfinxul s-a mistuit!

CORUL MARE :
Oedip de la Corint, Oedip de la Corint!

CU TOŢII :
(Foarte aproape)
Trîmbiţaşii, Trîmbiţaşii!

CORUL MIC :
(Pe scenă. Cele două femei Thebane şi cei şase Thebani împreună cu corul cel mic)
Voi toţi aţi auzit? aţi auzit?

CORUL MARE :
Trîmbiţaşii, Trîmbiţaşii.

CORUL MIC :
La întrebările Sfinxului,
Oedip a dat răspuns!
Slavă, slavă, ah!

CORUL MARE :
Deschideţi poarta, deschideţi poarta,
Deschideţi. (Mulţimea în afara scenei zguduind porţile)
Deschideţi poarta!
(Apropiindu-se din ce în ce mai mult)
Deschideţi!

CORUL MIC :
Bucurie! Bucurie!

CORUL MARE :
Deschideţi poarta!
(Porţile se deschid cu zgomot mare. Mulţimea gesticulînd de bucurie se repede pe scenă)

MICUL ŞI MARELE COR :
Slavă, slavă, bucurie!
Fiara a dispărut,
Fiara s-a mistuit...
Cum? Ce? Unde?...
In ţărînă.

PAZNICUL :
(Arătîndu-l pe Oedip)
E el! Oedip de la Corint

MICUL ŞI MARELE COR :

El! e El! Oedip de la Corint.
Un cuvînt al lui Oedip a doborît fiara.
Lui, ce-a omorît pe Sfinx, slavă!
Lui, ce-a scăpat cetatea, slavă!
Slavă, scăpă cetatea!
Cu flaute şi flori! cu chitare! şi cunune!
Cîntaţi sub soare!
Jucaţi pentru viteaz!
Cîntaţi sub soare!
Slavă învingătorului care-a scăpat cetatea!
(Trîmbiţe pe scenă)

FECIOARELE THEBANE :

(însoţite de flaute şi citere, dansînd şi aruncînd flori)

Evohè! Evohè! Cîntaţi pentru Oedip!
Aduceţi flori! Veniţi cu flori!
Evohè! Jucaţi pentru Oedip!
Veniţi, veniţi cu flori!

CORUL :

Slavă mîndrului falnic care-a scăpat cetatea!

FECIOARELE THEBANE :

Evohè! Evohè! Cîntaţi-i lui Oedip!
Jucaţi pentru Oedip!
Vrem flori!
Zvîrliţi, zvîrliţi cu flori!

CORUL :

Aduceţi coroana! Aduceţi coroana!...

(Bătrînii din Theba aduc în alai coroana regească)

CORUL :

Da! Coroana! Coroana!
Pentru el! Coroana
Da ! Coroana! Coroana!

FECIOARELE THEBANE :

Veniţi cu flori! Zvîrliţi cu flori!

(În timp ce Oedip este încoronat, Corul cîntă)
Slavă mîndrului falnic care-a scăpat cetatea!
Slavă regelui Thebei!
Slavă regelui Thebei!

COPIII.

(Copii încununaţi cu trandafiri intră precedînd pe Jocasta; în fiecare mînă au cimbale mici. Copiii sunînd din micile cimbale).
Himeneu! Himeneu! Himeneu!
E Jocasta! E soţia lui Oedip!

FECIOARELE THEBANE ŞI CORUL :

Evohè, Evohè!
E Jocasta cu braţe albe,
E Jocasta cea cu braţele albe.
E soţia lui Oedip!

COPIII :

Himeneu! Himeneu!

CORUL ŞI COPIII :

E soţia, soţia lui Oedip!

CORUL :

Slavă! El a scăpat cetatea!
El a ucis fiara!
Slavă ţie Crai! Crai! Crai! Rege al Thebei!

FECIOARELE THEBANE

Cîntaţi pentru Oedip: Jucaţi pentru Oedip!
Evohè!

(Jocasta şi Oedip înaintează încet unul către altul)

TOŢI :

(Afară de Jocasta şi Oedip)
Slavă, Slavă!
Slavă pentru regele Thebei!
(In clipa în care mîinile Jocastei şi ale lui Oedip, se vor împreuna, cortina cade repede)

ACTUL III

(THEBA, Piaţa publică. La stînga, un templu; la dreapta, Palatul lui Oedip. Mulţimea, bărbaţi, femei şi copii, prosternaţi pe treptele palatului. Cortegii funerare trec în fundul scenei. Lumina posomorîtă).

MULŢIMEA :

Oh! Oh! Jale! Jale!

INTIIUL CORTEGIU MIC COR :

Cel care-i dus de noi spre foc mistuitor
Era plin de virtuţi, de zile şi de aur.
Plîngeţi cu fiii săi şi cu fiii fiilor săi:
Bocetul le place celor morţi.
(Primul cortegiu se depărtează)

MULŢIMEA :

Oedip! Ascultă-ne plînsul şi geamătul nostru!

AL DOILEA CORTEGIU :

(Mic cor de altiste)
Fecioare vă desfaceţi pletele
Şi radeţi-vă părul.
Zeu din adîncuri, HADES, vezi fecioara dalbă,
Numai braţele tale vor putea-o alinta.
Fecioare, vă desfaceţi pletele
Şi radeţi-vă părul.

MULŢIMEA :

Oedip!
Ascultă-ne plînsul şi geamătul nostru!

AL TREILEA CORTEGIU :

(Mic cor de soprane)
Copil voios, tu vei fi curînd
Doar cenuşă uşoară —
Căci ursita fură al tău soare,
Ai tăi ochi,
Şi iubirea mamei tale.
Copil, copil, voios,
Tu vei fi curînd doar cenuşă uşoară!

MULŢIMEA

(Tinzînd braţele spre intrarea palatului)
Oedip!
Ascultă-ne plînsul şi geamătul nostru
(Oedip apare în pragul intrării palatului)

OEDIP :

Ai străbunului KADMOS, voi, tineri vlăstari,
Ce vor mîinile întinse şi aste ramuri ce plîng?

MARELE PREOT :

Cu dinţi de flăcări, ciuma-ţi mistuie cetatea,
Nu-s lemne pentru ruguri, ţărînă pentru oase.
Şi cei morţi fără groapă-i văd cum mor pe cei vii.
De-aceea strigăm spre zeitatea ta,
O, tu ce-ai învins în vremi năpăstuirea noastră!

OEDIP :

Oh, amici, credeţi voi c-aşteptam să plîngeţi
Ca să plîng şi eu?
Din voi oricare plînge pentru sine
Dar eu, cel ce m-aţi împodobit
Cu diadema,
Pe toţi trebuie să-i plîng, cînd îmi plîng a mea jale,
Căci jalea mea-i făcută din toată jalea voastră

MULŢIMEA :

Scapă-ne, scapă-ne tu ochiul nostru scump!

OEDIP :

Poporul regelui cere, iar el cere la zei.
La Delfi am trimis însărcinat cu daruri
Pe fratele reginei, pe CREON,
Să afle de la APOLLON ce porunceşte APOLLON:
Aşteptaţi deci cu mine răspunsul zeiesc
(tăcere şi imobilitate a tuturor)
(Voci din mulţime) *CREON! E CREON! CREON!*
Iată-l pe CREON
(Creon intră repede prin fund, urmat de o suită)

CORUL :

El zîmbeşte, vedeţi!
Ne-a adus bune veşti!

OEDIP :

(Lui CREON)
CREON, fă parte tuturor de răspunsul zeiesc!

CREON :

(Creon cu glas tare)
Năpastei noastre vindecare aduc

VOCI :

Ascultaţi!

TOŢI :

Ascultaţi pe Creon

CREON :

Pata unui omor a-ntinat vatra noastră

CORUL :

Un omor? Ce omor?

CREON :

Trebuie ispăşit omorul prin omor.

CORUL :

Ce omor? Ce omor?

CREON :

Omorul lui LAIOS!

CORUL :

Al lui Laios!!... Al lui Laios!...

OEDIP :

Dar cum să găsim pe făptaşul unui vechi omor?

CREON :

El este în cetate, răspuns-a zeul DELFIAN

CORUL :

E-n cetate? Să moară!
(Strigînd) *Să moară!*

OEDIP :

Tăcere!
De cine-a fost descoperit atunci
Trupul mort al lui LAIOS?

CREON :

De un cioban!

CORUL :

Da!... De un cioban

CREON :

Trimis-am după el

CORUL :

Chiar acum va veni

CREON :

Şi-am mai chemat pe-un martor pururea drept,
Pe TIRESIAS, pe păstorul de păsări,
Ce vede în trecut şi vede în viitor.
(Mişcare de nerăbdare a mulţimii)

OEDIP :

Bine! (Cu glas tare). *Iar acum voi toţi, mă ascultaţi!*
De asemenea, voi, zei din cer, zei din iad,
Ascultaţi vocea mea.
Arată-se ucigaşul lui Laios!
Arate-şi el faţa-n ochii tuturor!
Surghiunul fie-i pedeapsa.
Dar dacă, pătînd cetatea, el, îndărătnic
Nu vrea s-o mîntuiască
Blestem pe el!

CORUL :

Blestem pe el!

OEDIP :

Vieţuiască fără rod,
Şi fără de urmaşi
Fie lipsit de apă şi pîine pe veci!

CORUL :

Blestem, blestem pe el!

OEDIP :

Şi apoi ciuma cu dinţii ei cei putrezi,
Să-i roadă oasele
Ş-apoi trupul lui să-şi afle mormîntul
În măruntaie de corbi

CORUL :

Blestem! Blestem! Blestem!

OEDIP :

Cu ghiara ERYNIILOR înfricoşate,
Acest strigăt să cadă pe el.
Chiar dac-ar mînca la masa mea
(cu voce aspră)
Chiar dac-ar dormi în patul meu

CORUL :

Blestem pe el! Blestem! Blestem!
(Tiresias sprijinit pe un copil intră încet)

CORUL :

Priviţi, este Tiresias, un orb ce vede tot.
Priviţi, el a trăit trei vîrste de om.
Şi cîte le ştie, nimeni nu le-adună,
Şi de ştiinţa lui, chiar zeii sînt geloşi.

OEDIP

Divine Tiresias, prea scump, prea mare, prea bun,
Cu duhul luminat ce-ţi dădu APOLLON,
Tu ştii pe cine căutăm,
Tu ştii de ce îl căutăm,
Spune cine-i acela şi scapă cetatea.

TIRESIAS :

(Cu glas stins şi deznădăjduit)
Amar! Cît de greu e să ştii
Cînd ştiinţa nu foloseşte!

VOCI DIN COR:

(Pe şoptite) *Ce a spus? Ce a spus?*

TIRESIAS:

Lasă-mă să plec de-aci, o rege!

OEDIP:

Ce? Să vorbeşti de ce nu vrei?

TIRESIAS:

Ele vor vorbi, acele ce vor fi!

OEDIP:

Care-acele?

TIRESIAS:

Om sărman! Azi te naşti
Şi tot azi vei muri

OEDIP:

Este-o enigmă?

TIRESIAS:

Dezleag-o tu, cel ce-ai răpus SFINXUL (vrea să plece)

MULŢIMEA:

Nu ne lăsa! Scapă-ne!

OEDIP:

(Cu mai multă violenţă)
Auzi cum strigă!

CORUL:

Nu ne lăsa!

TIRESIAS:

(Hotărît)
Am spus tot (copilului)
Copile, mă du de-aci.

OEDIP:

Ticălos moşneag!

TIRESIAS:

Mă poţi ocărî
Cel ce te-o pedepsi, fi -va însuşi APOLLON!

OEDIP:

(Înaintînd spre Tiresias şi arătîndu-l cu degetul)
Thebani! Aţi ghicit ca şi mine
Pe acest ghicitor?
Ce nume ascunde, e chiar al său
Puneţi mîna pe dînsul!
Chiar el e ucigaşul!

TIRESIAS:

(Cu putere)
Ei bine, eu îţi zic:
Pleacă din cetate;
Şi urmează porunca ce singur ţi-ai dat-o.

OEDIP:

(cu mînie) *Ce?*

TIRESIAS:

Nu m-ai înţeles?
S-o spun înc-odată?
Vinovatul ce îl cauţi, ăst ucigaş al lui Laios,
Eşti tu!

OEDIP:

(Cu un rîs teribil) *Ah! Ah! Ah!*
Oare TIRESIAS sau CREON
Prin gura ta vorbeşte?

CREON:

Eu?

TIRESIAS:

Ai un singur duşman: Oedip e al său nume.

OEDIP:

Bătrîn nemernic! Moşneag mincinos!
Ai ştiut tu ceva, tu ce pretinzi că ştii totul?
Atunci cînd Sfinxul
Îi mînca pe thebani, spus-ai tu taina sa?
Tu tăceai pe-atunci, deci să taci ş-acum!

TIRESIAS:

Degeaba îl alungi, degeaba îl momeşti;
Căci adevărul, e tot adevăr.

OEDIP:

Priviţi-l voi thebani pe ghicitorul vostru
Oarba lui privire orbeşte-al său duh.

TIRESIAS:

Nu-ţi bate joc de orbi, Oedip!
Nu rîde de cei orbi,
Tu ai cărui ochi pîn' la sfîrşitul zilei
N-o să mai vadă ziua!

OEDIP:

(Cu furie) *Destul! Să pleci d-aci!*

TIRESIAS:

Eu plec. Dar pîn' a nu pleca, ascultă tu
Ce-ţi spun:
(Cu voce concentrată)
Ăst ucigaş, osîndit chiar de tine,
Îl vei descoperi tu însuţi înainte de-a-nopta
Lumea-l crede străin, dar în Theba s-a născut
Şi Theba-l va vedea sărac şi orb,
Sîngerînd sub osînda sa.
Şi tu însuţi Oedip, tu însuţi azi îl vei numi
Al fraţilor săi tată şi soţ al mamei sale
Şi-acel ce-a ucis pe-al său tată!
Iar tu, acum rege, să cugeţi la ce-am spus,
Şi dac-am minţit, de ciumă să mă sting.
(Iese sprijinit pe umărul copilului)
(Oedip priveşte în toate părţile cu furie)

VOCI DIN COR:

Auzit-aţi şi voi? Auzit-aţi şi voi?

TOT CORUL:

Prorocirea-i deşteaptă-o
Prorocire de demult.

OEDIP:

(Măsurîndu-l cu ochii pe CREON, în culmea furiei)
Iar tu să nu mi te-arăţi de-aci' nainte!

CREON:

Eu?

OEDIP:

Da: Tu, care spre a-mi fura tronul meu şi domnia,
Cu aur şi cu neruşinare...

CREON:

Pe Zeus şi pe Phoybos, jur...

OEDIP:

(Urlînd)
Să taci!

JOCASTA:

(Apărînd în pragul palatului)
Ce-aud eu? Oh, OEDIP!
Glasul tău mînios, în fund de palat,
A strigat spre mine
(Coboară încet treptele de marmoră)
Oameni nenorociţi, nu vi-e ruşine,
Cînd Theba toată plînge

Ca turbaţi să pîngăriţi suferinţa
De sub ochii ei?
Intră-n palat, tu Creon...
(Lui Oedip)
Iar tu, adu-ţi aminte
Că sora sa e regină!
Ne-întinata-ţi soţie;
Şi să-l ierţi tu pe Creon de dragul Jocastei

OEDIP:

(Cu asprime)
Fie! Să plece!

(Gest furios al lui Creon. Înaintează ameninţător spre Oedip. Se măsoară din ochi unul pe altul. Atitudine rugătoare a Jocastei care îi desparte. Creon iese)

JOCASTA:

De ce... Spune-mi iubite de ce?...

OEDIP:

(Stăpînit încă de mînie)
Mă-nvinovăţea de-omorul lui Laios
Eu!...
Şi, trădind pe-al său rege, plăti pe-un ghicitor...

JOCASTA:

Ah, pentr-un biet ghicitor,
De ce să se supere-un rege?
Altă dată avui un fiu.
El trebuia, Tiresias a spus-o,
Să ucidă pe-al său tată...
Dar Laios, vai, muri ucis de nişte hoţi,
In preajma unui crîng (cu voce răspicată)
La răscrucea a trei drumuri,
Iar copilul...

OEDIP:

(Oedip cu voce plină de îngrijorare)
Oh, taci!...
Ce fior de teamă, mi-ai deşteptat în suflet!

MULŢIMEA:

Ce-a spus?

(In această clipă intră CIOBANUL şi se îndreaptă sfios către JOCASTA şi OEDIP)

OEDIP:

Deci Laios fu ucis... la răscrucea a trei drumuri

JOCASTA:

Da!...

(Văzînd pe cioban)
Ăst cioban ce-a fost chemat de Creon..
(Ciobanului) *Povesteşte!*

OEDIP:

(Jocastei, fără a-l privi pe Cioban, cu glas răguşit)
In ce ţinut?

JOCASTA:

Phocida

OEDIP

(Răsuflînd din greu)
Cînd? Să-mi spui! Cînd?

JOCASTA:

In vremea pe cînd scăpai cetatea.

OEDIP:

Zeus (cu voce aspră)
Ce vrei să faci tu din mine?

BĂRBAŢII:

Priviţi la rege!

JOCASTA:

Ce ai? De ce te turburi?

OEDIP:

Aşteaptă... Răspunde! Şi Laios!... Ce vîrstă?
Şi ce faţă-avea!

JOCASTA:

'nalt... cu capul alb... ţie-ţi semăna!

OEDIP:

(Cu violenţă)
Singur? Sau cîţi erau cu el?

JOCASTA:

Erau doar trei... sau patru...

CIOBANUL:

Trei, într-un car... Toţi trei au murit

OEDIP:

Ah! De-aşi fi asmuţit chiar împotrivă-mi
Pe Eryniile-afuriseniei!
(Rămîne cufundat în gîndurile sale îngrozite)

JOCASTA:

Ah, OEDIP! Zei milostivi!

O PARTE A MULŢIMII:

Auzit-aţi şi voi? OEDIP să aibă vina?

JOCASTA:

(Lui Oedip care n-o aude)
OEDIP! (intră Phorbas foarte îmbătrînit)

CIŢIVA BĂRBAŢI:

(Văzîndu-l pe Phorbas)
Cine-i acest străin?

JOCASTA:

OEDIP, lămureşte tu...

PHORBAS:

Locuitori din cetatea asta, care dintre voi mă va duce la palatul regelui?

ALŢI BĂRBAŢI:

Cine-i acest străin?

ALŢII:

Oedip e în faţa ta.

PHORBAS:

(Recunoscîndu-l pe Oedip, are un gest de mulţumire şi apropiindu-se de el)
Ca Phoybos să te ocrotească, o rege!
Şi Apollon s-ocrotească regina şi toată casa ta

JOCASTA:

(Foarte îngrijorată, lui Oedip care mereu tot nu o aude)
OEDIP!

PHORBAS:

Nu-l recunoşti pe Phorbas,
Crainic al lui Polyb?

OEDIP:

Cum! Phorbas? Şi Polyb?...

PHORBAS:

Da, Polyb e foarte bătrîn;
Meropa-i tot frumoasă,
Şi după tine plînge mereu...
Amîndoi m-au trimis şi-ar dori
Să te-ntorci.

OEDIP:

Să mă întorc la Corint, eu?

PHORBAS :
Revino! Şi în curînd tronul strămoşesc..

OEDIP :
Cît timp ei trăiesc niciodat' Oedip
Nu va vedea căminul ţării sale!

JOCASTA :
De ce? Te temi de ei?

OEDIP :
(Cu glas turburat)
Un oracol... Apollon...
Oedip ar fi cîndva
Funest părinţilor săi

PHORBAS :
Urmează-mă o, rege, şi nu te chinui
Meropa şi Polyb nu sînt părinţii tăi.

OEDIP :
(Înspăimîntat)
Dar cine-a spus?

PHORBAS :
Intr-un vis chiar Apollon porunca le-a dat
Să nutrească în munţi copilul nou născut
Pe-atunci eram cioban; copilul mi-a fost dat

OEDIP :
Cu el ce-ai făcut?

PHORBAS :
A murit

OEDIP :
Dar eu? (de cîteva clipe ciobanul l-a privit cu luare aminte pe Phorbas şi acum pare a-l recunoaşte, plin de groază)

PHORBAS :
I-ai luat locul!

OEDIP :
Eu?

PHORBAS :
Ş-astfel ai devenit,
Dintr-un copil găsit,
Copil de rege.
(Jocasta înfiorată priveşte pe cioban).

OEDIP :
Eu găsit? Cine m-a găsit? Cine?

PHORBAS :
Un cioban din Kitheron.

MULŢIMEA :
Un cioban! Un cioban!

OEDIP :
Ce cioban? Unde e? Şi cine-i?

PHORBAS :
Aici chiar lîngă tine... credeam...

OEDIP :
(Văzîndu-l pe cioban care încerca să fugă)
Unde-alergi ciobane? Ia vino! Răspunde!

JOCASTA :
O, lasă, Oedip, te rog nu-l întreba!

OEDIP :
De ce?

JOCASTA :
În numele zeilor, te rog...

OEDIP :
Răspunde ciobane!

JOCASTA :
(cu deznădejde)
Ah! De-ai putea să nu afli niciodată
Cine eşti!...

OEDIP :
Ţi-e ruşine de obîrşia mea?

JOCASTA :
(Cu voce albă)
Vai, om nenorocit!
E singurul nume ce ţi-l poate da Jocasta!

MULŢIMEA :
Vedeţi! Pleacă şi nu a spus nimic!

OEDIP :
(Ciobanului)
Ia vino!

MULŢIMEA :
Dar vocea-i stinsă o năpastă-ascunde.

OEDIP :
Recunoşti omul ăsta?

CIOBANUL :
(Încurcat)
Eu nu ştiu... ce-a vorbit!

OEDIP :
Tu minţi! Acel prunc... vei răspunde?
(Paznicilor palatului)
Legaţi-l la mîini!

CIOBANUL
Milă, Doamne, milă!

OEDIP :
Pe copil i l-ai dat?

CIOBANUL :
De-aşi fi murit chiar atunci!

OEDIP :
Vei muri, dacă minţi!

CIOBANUL :
Găsisem pe copil în strîmtori, lîngă Kitheron...

OEDIP :
Minciună — Căci l-ai primit! Răspunde!
(Paznicilor cu voce tare)
Un bici! Şi fiare!

CIOBANUL :
(Implorîndu-l)
Doamne, Doamne!

OEDIP :
Deci l-ai primit?

CIOBANUL :
(Şovăind)
Se temeau că va fi...
Ucigaşul tatălui său...
Şi bărbat mamei sale...

OEDIP :
(Înspăimîntat)
Şi cine ţi l-a dat? Zi?

CIOBANUL:
Pe zei te rog, nu mă întreba mai departe!

OEDIP:
Dacă te mai întreb, eşti un mort!

CIOBANUL:
(Cu jumătate glas din greu)
A fost născut în palatul lui Laios

OEDIP:
Şi era rob?
(Cu vocea şuierătoare)
Sau fiu de crai?

CIOBANUL:
(Cu deznădejde)
Amar! Cumplit de spus e lucrul acesta..

OEDIP:
(Cu glas tunător)
Şi mai cumplit să-l aud
Dar totuşi vreau să-l aud!

CIOBANUL:
(Abia rostind)
Spuneau că e... fiu... al lui Laios...

OEDIP:
Ah! Acum văd? Acum văd? (strigînd)
O soare! (horcăind)
Vezi ochii mei pentru cea din urmă oară!
(se repede în palat)

MULŢIMEA:
Urgisit! Urgisit Oedip!... Oedip!

PHORBAS:
Unde mergi?

CORUL:
Unde-aleargă?

CIOBANUL:
Ce vrea să facă?

CORUL:
Urgisit! Urgisit Oedip!... Oedip!

O FEMEIE:
(venind în fugă din palat)
Amar! O, groază. Iocasta şi-a dat moartea.

VOCEA LUI OEDIP:
(urlă-n palat)

MULŢIMEA:
(şopteşte-nspăimîntată)
Amar! O groază!

ALTE FEMEI:
(ieşind în goană din palat)

O FEMEIE:
O groază!

ALTELE:
Oedip!...

TOATE:
(strigînd)
Regele!

VOCEA LUI OEDIP:
(în palat)
Deschideţi poarta! Deschideţi poarta!
(Oedip apare cu ochii scoşi, şi obrazul însîngerat)

MULŢIMEA:
(cînd îl vede pe Oedip, scoate un strigăt lung care în curînd se preface într-un geamăt tremurător)

OEDIP:
Priviţi thebani, priviţi!
Curg ai mei ochi de-a lungul feţei mele!
Ei nu-mi vor mai vedea nici urgia, nici crima!
M-am dus să mulţumesc mamei mele
Pentru copiii ce mi-a dat.

MULŢIMEA:
Amar! O groază!
(Oedip vrea să coboare scările şi se-mpiedică) clătinîndu-se. Toţi dau îndărăt)

OEDIP:
Intuneric!... Singurătate!
(Caută să pipăie în jurul lui)

MULŢIMEA:
(Intr-o izbucnire de deznădejde)
Om sărman! Ce-ai făcut?

OEDIP:
Incotro? Pe ce m-aş sprijini?

MULŢIMEA:
Ce-ai făcut? (şoptind)
Ce-ai făcut?

OEDIP:
Daţi înapoi de groază, thebani!
Nimeni nu cutează să se apropie
De-acest osîndit, de-ăst blestemat,
Al fraţilor săi tată şi soţ al mamei sale,
Şi-acel ce-a ucis pe al său tată!
Vedeţi? Eu sînt Oedip!
Oedip omorîtorul Iazmei,
Oedip, cel ce-a scăpat cetatea!
O zi îmi făcu slavă!
O zi-mi face năpasta!

MULŢIMEA:
Amar! O groază!

OEDIP:
O Kitheron de ce m-ai primit tu?
Nici nu eram născut şi eram vinovat!
Iar voi, drum de alean, crîng îndoielnic
Vîlcea nemiloasă,
Singele inimei mele de ce nu l-aţi băut
In loc de a vă fi adăpat
Cu sîngele tatălui meu?!
Şi voi lăcaş al lui Laios, icoane strămoşeşti,
(cu voce stinsă)
Şi tu, cergă de purpură pe patul de incest!...
(Ca nebun)
Ah! m-ascundeţi thebani, să ies din văzul vostru
Orbiţi-vă, să se stingă soarele!
Acest om al ruşinei ca Erebul de negru
Prăvălească-se pentru voi şi pentru el
In noaptea cea de veci!
(Antigona şi sora ei apar pe treptele palatului)

ANTIGONA:
Tată, tată!

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

OEDIP:

Sînteţi voi copiii mei?
Oare am încă dreptul să ascult nepedepsit
Numele de tată? (fiicele lui s-au apropiat de dînsul, Oedip le pipăie feţele)
Da, sînteţi voi! Sînteţi voi!
Cu mîini roşii de sînge,
Ghicesc albele voastre frunţi
Şi în braţele voastre
Simt soarele renăscînd.
Dar vai! Ce viaţă veţi avea,
La ce rituri sfinţite, la ce cor fecioresc
Veţi putea lua parte făr-a roşi?
Cine vă va ocroti?
La cămin cine-o veni, printre voci de lire
Să aprindă pentru voi văpaia nunţii?
Vai vouă! Veţi trăi singure!
Vai vouă! Veţi muri singure!
Şi sub cenuşa stinsă — a vetrelor voastre reci,
Voi veţi lăsa un nume
Pîngărit de-al meu nume!
(Plînge sughiţind)

CREON:

Trebuie să pleci, OEDIP!

OEDIP:

(Cu un început de mînie)
Ce-am auzit? Este glasul lui CREON?

CREON:

Oedip, tu trebuie să pleci
Spre-a curăţi cetatea şi cu tine să scoţi
Şi ciuma cu dinţi de foc.

OEDIP:

Ce? Mă alungi tu?

MULŢIMEA:

Vai ţie, OEDIP!
Da, trebuie să pleci.

OEDIP:

Şi voi, şi voi thebani?
Nici unul nu mă opreşte
Pe mine cel ce-am ucis SFINXUL
Şi am scăpat cetatea?

MULŢIMEA:

Trebuie să pleci, să pleci, să pleci!
La surghiun chiar de tine şi de zei osîndit!

OEDIP:

Dar eu nu m-am osîndit destul?
Şi însumi eu cînd mi-am smuls
Lumina ochilor
Nu m-am smuls din cetate?
Din ogor şi din cer

MULŢIMEA:

Trebuie să pleci! Să pleci! Să pleci!

OEDIP:

Voi rătăci în întuneric
Singur mereu singur!

ANTIGONA:

Tată, te voi urma.

OEDIP:

Tu, copilă?

ANTIGONA:

Te voi urma

OEDIP:

Deci, vrei să-mpărtăşeşti
Ursita tatălui orb?
Să înfrunţi tu prigoana de la oameni şi cer?

ANTIGONA:

Te voi urma!

OEDIP:

Fii slăvită tu, scuză vie
A crimei mele!
(O îmbrăţişează — apoi cu hotărîre):
Şi de-acum fii călăuza-mi
Fiindcă zeul a prezis nenorocirea,
Nici norocul prevestit
El nu-l va dezminţi.
Voi rătăci mereu pînă-n ziua ursită-n
Care nevăzute zeităţi
Mă vor primi murind lîngă-un crîng sfinţit
Atunci, ingraţi thebani, atunci vă veţi căi
Da, Da. Ceasul sclipi-va către ceasul din urmă,
Cînd pentru-a fi scăpaţi
Umiliţi mă veţi ruga
Dar OEDIP la rîndul său va fi surd la ruga voastră
Căci ursita învinsă-i va reda lumina
Şi veţi fi blestemaţi voi toţi ce blestemaţi
(Pleacă clătinîndu-se şi şovăind, sprijinindu-se pe Antigona)

MULŢIMEA:

O, palat al lui Laios!
Durere, durere!
Ţărîna părintească!
Plînsori şi jale!
(Cortina)

ACTUL IV

EPILOG

(Atica. La marginea unui crîng sacru. La stînga o stîncă lîngă un izvor. La dreapta, un altar de marmoră. La intrarea crîngului, înfiptă în pămînt o placă de bronz. Lumina unei zile senine).

BATRINII ATHENIENI:

(în depărtare, apropiindu-se treptat)
Zîne blînde! Zîne bune!
Noi ocolim spre-a vă ruga...
De trei ori, cîntînd, crîngul sfinţit.
Mult temute! Prea cinstite!
(bătrînii intră cu Theseu în fruntea lor, cîntînd. Toţi sînt îmbrăcaţi în purpură, unii dintre ei poartă făclii aprinse, alţii turte de miere pe care în timpul invocaţiunii lui Theseu, le vor aduce prinos şi le vor arde pe altar).

(Alţii poartă ramuri înfăşurate în lînă din care vor alcătui ca o cunună pe pămînt în jurul altarului).

BATRINII ATHENIENI:

Fericit e acel curat la suflet,
Voi îl primiţi!

THESEU:

Zeiţe ce veghiaţi în fund de crînguri sfinte,
Aţi fost în alte vremuri Eryniile crunte,
Cu obraji sîngeroşi, cu ghiare de omor.
Acum v-aţi prefăcut în blînde Eumenide,
Ş-acum voi înlocuind răzbunarea ucigaşă,
Dreptatea şi pacea domnesc în cetate.

BĂTRÎNII ATHENIENI
(ieşind prin stînga cu Theseu, în procesiune înceată)
Zîne blînde, zîne bune!
Noi ocolim spre-a vă ruga
De trei ori cîntînd, crîngul sfinţit.
Multe temute, Prea cinstite!
(Cei mai mulţi din culise)
Fericit e acel curat la suflet:
Voi îl primiţi!
(vocile se sting; scena rămîne goală; cîntec de privighetoare)

OEDIP:
(foarte îmbătrînit intră sprijindu-se pe un toiag, călăuzit de Antigona)
Lumin'a ochilor mei,
Scumpă, blîndă-Antigona,
Unde-am ajuns?

ANTIGONA:
În depărtări văd turle şi văd coloane:
E cucernica Athenă,
Lăcaş al lui Theseu.
Şi mai văd lîngă noi un crîng înrourat,
Unde privighetoarea cîntă,
Cu apa fîntînilor.
Laurul verde-nfrunzeşte şi sălbatica viţă,
Flori de narcis cu faţa albă
Şi şofranul ruginit
Şi arborul temut de războinicile lănci,
Arborele fără moarte,
Albăstriul măslin.

OEDIP:
Vezi tu lîng-un izvor o stîncă sclipind?

ANTIGONA:
Da.

OEDIP:
Şi mai vezi nişte crengi cingînd cu o cunună
Un soclu de altar unde fumegă jertfe?

ANTIGONA:
Da.

OEDIP:
În sfîrşit am ajuns!
În spre fîntînă du-mă, tu.

ANTIGONA:
(îl călăuzeşte spre fîntînă)

OEDIP:
Aşează-mă! (dînsa îl aşează)
Moaie-ţi degetele-n apă
(Ea îşi moaie degetele în apă)

OEDIP:
Şi pe fruntea mea pune-ţi tu mîinile senine!
(Dînsa face aşa cum i-a spus el)

OEDIP:
(cu voce tare)
Slăvite voi ce-mi veghiaţi adăpostul din urmă!
Nu mă mai tem de nimic sub cer:
După ce-a rătăcit ani de zile zadarnic,
OEDIP, îşi va găsi odihna cea de veci.

ANTIGONA:
(Cu îngrijorare)
Tată, tată! E CREON, îl văd pe CREON!
(intră Creon cu cîţiva thebani)
(Antigona înspăimîntată se strînge de pieptul lui Oedip care rămîne liniştit)

CREON:
(cu vocea plină de prefăcătorie)
De ce să tremuri dragă-Antigonă?
Creon fost-a vreodată duşmanul cuiva?
Eu vin aci trimis de către thebani
S-aduc soarta nouă părintelui tău.
OEDIP, urmează-mă, vino!
Vino iar în ţara ta!
Ai pribegit în noapte prea multă vreme
(cu emfază)
Eu plîng cînd îţi văd bătrîneţea slăbită
Şi zdreanţa de pe trupul ce-ţi tremură de frig.
Revino! Revino şi fără păreri de rău
Eu sceptrul ţi-l voi da
Şi îţi voi reda şi locul pe scaunul domnesc.

OEDIP:
(Cu voce conţinută, cu adînc dispreţ)
Ticălosule CREON!
Vorbăreţ şi făţarnic!
M-ai alungat, m-ai părăsit
În voia celor patru vînturi,
Şi vii astăzi cu chip de frate şi cu glas prefăcut
Mi-arăţi dintr-odată milă?
Oare crezi c-ascunzi ochiului meu de orb
Şi tot ce ai greşit cîtă vreme-ai domnit,
Şi pe Argieni urlînd ce-ţi sapă pe sub ziduri...
Şi că făr-ajutoru-mi Theba se va prăbuşi?

CREON:
Ce ajutor, Oedip bătrîn şi orb?

OEDIP:
(Cu glas tare)
Tu cunoşti ce prevestit-a Apollon
Tu cunoşti prevestirile lui,
(Ca iluminat)
Tu ştii cum se căieşte că m-a prigonit
Tu ştii ce-a făgăduit amintirii mele
Şi că trupul meu cel sfinţit de nedreptele chinuri,
Ţării ce-l va avea îi va da biruinţă

THEBANII:
Da, da! Ce prevestit-a Apollon noi ştim!
Da, da! Ce prevestit-a Apollon, noi ştim!
Scapă-ne, scapă-ne! Îndură-te de noi!

OEDIP:
Nu vreau să vă urmez!

THEBANII:
(Tîrîndu-se la picioarele lui Oedip)
Ah, uită, uită! Am fost netrebnici
De nu vii, ei vor trece nou născuţii prin flăcări
Omorînd pe bătrîni, răpind şi pe femei!
Scapă-ne! Milă, milă, îndură-te de noi!

OEDIP:
Să vă urmez nu vreau

CREON:
(cu furie). *Ne vei urma! Apollon*
Nu a voit să punem mîna pe tine...
Dar... (thebanilor, arătînd spre Antigona)
Luaţi-o pe ea.

ANTIGONA:
(Inspăimîntată)
Tată, tată!
(Thebanii şovăie)

CREON:
Ce? Voi tremuraţi?
Ori trebuie eu însumi?...
(O apucă pe Antigona de mînă)

ANTIGONA:

Tată! Tată!
(Antigona se luptă cu Creon)

ANTIGONA:

(Lui Creon)
Lasă-mă!
(Oedip aproape nepăsător, se ridică şi face cerului o rugăminte mută)
(în culise se aude din nou corul bătrînilor athenieni care se apropie).

BĂTRÎNII ATHENIENI:

(In culise apropiindu-se)
Zîne blînde, zîne bune!
Noi ocolim spre a vă ruga...

ANTIGONA:

(Luptînd) (cu voce stinsă şi gîfîind)
Ah!

BĂTRÎNII ATHENIENI:

De trei ori cîntînd...
Crîngul sfinţit...

ANTIGONA:

Ajutor, mă răpeşte!

BĂTRÎNII ATHENIENI:

(Aproape de scenă)
Mult temute, prea cinstite...
(apar bătrînii)
Fericit e-acel...
(în clipa în care Creon e gata s-o răpească pe Antigona, intră în scenă Theseu şi bătrînii.
Creon surprins îi dă drumul Antigonei care se aruncă la genunchii lui Theseu).

ANTIGONA:

Ai milă, zeesc Theseu, ascultă-mi rugăciunea,
Vezi, îţi cer în genunchi o dreptate regească:
Creon vrea să mă smulgă din noaptea lui Oedip.
Spre a orbi acum din nou pe tatăl meu.

THESEU:

Cum? Oedip? Antigona?
Ce, voi tindeaţi mîinile spre coroana mea dreaptă,
Şi nu se vedea oare mîna ce v-o-ntindeam eu?

CREON:

Puteam să-mi închipui că Theseu
Aşa de mult s-ar gîndi
La un moşneag rătăcit şi plin de nelegiuiri
Ce unind incestul cu paricidul
Făcu din a sa patrie...

OEDIP:

Nimic n-am făcut eu!
Am eu vreo parte la crimele
Ce-au fost ursite de soartă cînd nici nu mă născusem?
(Cu glasul îndurerat)
Fost-a măcar o clipă în viaţa-mi oropsită
Cînd eu nu m-am luptat
Cu zeii ce m-au mînat?
N-am părăsit Corintul căci îl iubeam pe tata,
Şi o cinsteam pe mama?
Ştiam eu, că-ncolţit la răscrucea a trei drumuri,
Il ucideam pe tata, apărîndu-mi viaţa?
Şi cînd răpusei Sfinxul cu taine uriaşe,
Ca să scap de la moarte numeroşi thebani,
Ştiam eu că-mi pregăteau drept răsplată
Un culcuş incestuos?
(cu voce tare)
Nu, eu nu o ştiam, nu o ştiam!
Dar tu, tu ştii Creon, cînd îmi strigi păcatele
Că pîngăreşti pe Jocasta dincolo de mormînt.
Iar voi thebani cînd m-aţi gonit,
Voi cunoşteaţi pe cel ce l-aţi gonit?
Il cunoşteaţi pe mîntuitorul,
Pe tatăl vostru?
(Cu putere)
Paricizi!
Voi sînteţi paricizi!
Eu sînt nevinovat! nevinovat! nevinovat!
Voinţa mea n-a fost nici cînd în crimele mele.
Am învins soarta mea!
Am învins soarta mea!

EUMENIDELE:

(nevăzute) OEDIP (toată lumea freamătă)

OEDIP:

Ascultaţi! Sînt chemat de zeiţe!

EUMENIDELE:

Oedip! Oedip!

OEDIP:

Zîne blînde, zîne bune!
Ele mă cheamă (lui Theseu răspicat)
Colo-n fundul acestui crîng
Unde-s apele verzi,
Unde tînărul măslin
Veşnic tînăr rămîne,
Se află un tainic loc,
De zeiţele bune,
Pregătit dinainte pentru-odihna mea de veci.
Singur tu, rege sfînt, poţi cunoaşte-acest loc.
Dar regii, fiii tăi, slava lui moştenească-o:
Căci zeii au voit ca din neagra sa groapă,
Biruitorul ursitei să dea iar biruinţa.

EUMENIDELE NEVĂZUTE:

Oedip! Oedip! Oedip!

OEDIP:

(Antigonei)
Dulce-Antigona, bun rămas;
Acum eu plec. De-aci vom înceta
De-a mai merge împreună:
Cît eşti tu de curată, tu tot îmi eşti păcatul
Pentru tine trebuie să fiu mort
Inainte de a muri.
Bun rămas, curată, vrednică fiică,
Tu singură-ai îndrăznit să-mi rămîi credincioasă;
Te voi lăsa în raza vieţii trecătoare,
Iar eu voi pleca spre ziua de veci...
Bun rămas, bun rămas!...
Athenieni, vegheaţi-o voi (doi bătrîni o susţin pe Antigona. Oedip, lui Theseu)
Şi de-acum, Theseu, mă urmează
Prin frunzişul menit să-mi sfinţească drumul
De unde nu mă întorc
Ochii mei se vor redeschide
Pentru calea-mi cea din urmă,
eu, cel călăuzit, la rîndu-mi călăuzesc.
(Incepe să umble foarte încet prin mijlocul decorului, care se preface treptat, urmat de Theseu)

OEDIP:

Urmează-mă printre flori
Prin ierburi şi printre iederi,
Urmează-mă printre voci de izvoare de primăvară
Eu voi păşi senin către ceasul din urmă,
Şi voi muri în plină lumină!...
(Oedip trece dincolo de zidul de aramă arătînd calea lui Theseu care îl urmează printre arbori, stînci şi izvoare)

BĂTRÎNII ATHENIENI:

(dispărînd încetul cu încetul în dosul decorului, schimbător și depărtîndu-se încet);

Zîne blînde, zîne bune!
Să intre fără chin
Prin porțile Erebului
Mult temute! Prea cinstite!
Pășească-n bucurie pe palide-asfodele!

(decorul continuă să se schimbe)

(Oedip înaintează mereu urmat de Theseu, printre arbori, stînci și izvoare)

BĂTRÎNII ATHENIENI:

Zîne-a sorții, zîne-a păcii!
În sîn de genuni eterate,
Ca tot să fie săvîrșit!
Zîne-a morții! Voi fecioare!
Fericit acel curat la suflet.
Cu el e pacea!

(Oedip înaintează mereu, urmat de Theseu)

(Dintr-odată se aude foarte înăbușit un tunet sub pămînt)

(Oedip dispare lîngă o peșteră din care deodată iese o lumină uriașă și orbitoare. Theseu cade în genunchi învăluindu-și fața. Lumina se stinge încetul cu încetul și se aud foarte senine, vocile EUMENIDELOR).

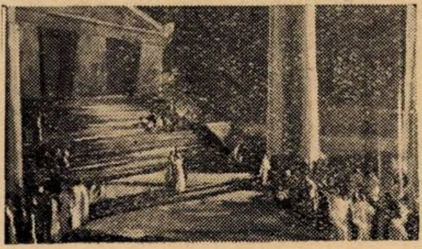
EUMENIDELE:

(nevăzute)

Fericit acel curat la suflet:
Cu el e pacea!

(Theseu e mereu în genunchi cu fața acoperită. Foile copacilor freamătă încet. Raze de purpură ale soarelui în asfințit)

(Cortina)



Viața muzicală

Două concerte memorabile

Sufletul operei lui George Enescu, după moartea sa, n-a trăit niciodată în noi cu o intensitate mai emoționantă, ca în serile de 18 și 21 iunie 1956. Ne-am bucurat parcă de însăși prezența reală a marelui cuget reînviat prin magistrala și diversa lui creație, astăzi într-adevăr înțeleasă.

De ce nu i-a fost dat lui însuși să împărtășească, acum, în lumea noastră, simțămîntul unei comuniuni fierbinți, să fie pătruns laolaltă cu noi de suflul acelei adeziuni totale a mai tuturor auditorilor? Căci, trebuie s-o recunoaștem, mai mult *interpretul* în cariera sa a avut triumfuri depline, *creatorul* a întîmpinat rezistențe ce abia acum au căzut.

Timp de mai bine de un an publicul a fost pregătit pentru aceasta. O inițiere treptată prin audiții, programe cu explicații amănunțite, făcute cu competință, prezentări vorbite la postul de Radiodifuziune, au făcut auditorilor mult mai familiare tainele muzicii enesciene.

În 1955—1956 lucrările de tinerețe, cele care merg pînă pe la jumătatea vieții lui, au fost într-adevăr popularizate. Dar miezul, dar culmile zămislirii sale n-au fost atinse decît acum în urmă. Mă refer la audițiile date de interpreții noștri — și nu la cele pe discuri.

Se cade să amintim în prealabil audiția memorabilă din seara zilei de 13 mai, cînd Valentin Gheorghiu și fratele său Ștefan, au cîntat cu o unitate și desăvîrșire unică, fruct al unei sîrguinți îndelungate, acea pagină de frunte a muzicii, Sonata în caracter popular romînesc. Apoi, în aceeași seară, axați mereu pe completul muzician de la pian, Ștefan Gheorghiu, Radu Aldulescu și George Popovici au reușit să impună *Cvartetul op 30 nr. 2* în re minor. Această lucrare inedită pentru imensa majoritate a ascultătorilor (pe care o cunoșteam încă din timpul desăvîrșirii ei la Sinaia prin 1943—1944) se revela în prima ei audiție publică în țara noastră, ca unul dintre cele mai caracteristice exemplare de frumusețe muzicală, severă și sublimă, fără a fi abstractă.

În timp ce puteam auzi des rapsodiile, sonatele, suitele cele dintîi, cîntecele lui Clément Marot și Simfonia I-a (cînd le vom reauzi pe celelalte ?), arareori aveam parte să ascultăm *Octuorul de coarde*, care, deși scris cînd autorul nu avea încă 20 de ani, revela o maturitate și un aprig accent personal — ca și *Dixtuorul pentru suflători*, compus cam în același timp cu *Simfonia I-a* (1905—1906).

E drept că transmiterea acestor opere prin discuri radiodifuzate împlinea oarecum lipsa. Dar prima audiție cu adevărat vie a Dixtuorului n-a putut avea loc decît acum. Tot abia în anul 1955, Constantin Silvestri a reluat *Suita a treia „sătească”*, ce nu fusese dată decît sub bagheta lui George Enescu însuși, înainte de război.

Un an întreg le-a trebuit interpreților romîni, din îndemnul aceluiași animator, să urce treptele cele dintîi ale monumentalului *„Oedip”*. Și n-ar trebui să spunem „trepte”, ci adevărate șiruri tot mai înalte și abrupte de munți, ce trebuiesc trecute pentru a ajunge la cucerirea deplină a culmii celei mai înalte — un *Everest* al muzicii de teatru din veacul nostru, — *„Oedip”*-ul lui George Enescu.

A trebuit ca gloria universală a maestrului mort să impună reluarea tragediei sale lirice douăzeci de ani după premiera pariziană, la opera din Bruxelles, pentru ca și un muzician adînc și ambițios ca Silvestri (ce făcuse parte din delegația compozitorilor romîni trimeasă să ne reprezinte la acea audiție de interes mondial) să întreprindă o ascensiune încă parțială a acestui masiv formidabil.

La picioarele colosului, în lumina zărilor limpezi ale tinereții, se ridică *Dixtuorul*, cu farmecele acelor înălțimi mai potolite, acelor „côteaux modérés” de care vorbește cu drag poetul francez din timpul Renașterii. Dar sus, sus de tot, strălucește în același concert, un pisc abrupt, într-o regiune aproape inaccesibilă, *Simfonia de cameră* op. 33, cea din urmă lucrare a maestrului, terminată la 28 mai 1954.

Aici, cred că se poate întrebuința asemănarea cu faza ultimă a creației lui Beethoven. *„Oedip”* ar corespunde cu Simfonia a IX-a și „Missa solemnis”. Simfonia de cameră, cu ultimele cvartete. Același pisc vertiginos cu aerul rar, pur și tare ; umanitatea frămîntată ce se zbate cu răsfrîngeri de sînge, pentru a sfirși cu o apoteoză în tragedia lirică, pe de o parte — pe de alta, o transfigurare, reminiscențe spiritualizate ale vechii existenți pămîntești.

Astfel concertul-record din 18 iunie (ierte-ni-se termenul „sportiv”) izbutea să întrunească armonios și sintetic trei aspecte din vasta operă a lui Enescu — întruchipări ale geniului său felurit, totuși unitar, din cursul a circa jumătate de veac. Constantin Silvestri izbutea să ne dea un lung și extrem de dificil program de primă audiție cu care parcă sfida posibilitățile noastre : meritul — cuvîntul „merit” e mult prea slab — conducătorului a fost excepțional. Cum a știut el să învingă, să stăpînească magistral greutățile !

Cu cîtă autoritate și fervoare a însuflețit el totul ! La sfîrșitul acestei realizări s-a petrecut un lucru pe care la noi cred că nu l-am întîlnit decît foarte rar : sutele de executanți, soliști ca și orchestranți, au fost atît de cuceriți de lucrări, încît nici o osteneală, nici o piedică, nu le părea prea grea — și, la sfîrșitul întîiului concert — pe care Silvestri l-a pregătit cu pasiune, au cerut și ei să se repete audiția, renunțînd la orice alte remunerații.

Publicul, de asemenea, a făcut una cu interpreții. A fost parcă o splendidă colaborare obștească.

Spiritul lui Enescu, am spus-o, era printre noi. C. Silvestri părea a-l reîntrupa pînă și fizicește. Fața-i extaziată, spatele rotund și încovoiat, o masivitate asemănătoare a siluetei, gesturi și atitudini pe care le regăseam, comandate parcă de geniul însuși al acestei muzici !

*

Dixtuorul era cunoscut melomanilor din audițiile pe discul microsillon, radiodifuzat de postul nostru. Prestigiul perfectei lui interpretări e cu atît mai sporit cu cît ea e condusă de autorul însuși. Apoi mai e și faptul constant al superiorității „lemnelor” franceze. Dar și suflătorii noștri au voit de astă dată să se întreacă pe ei înșiși. N. Alexandru și M. Teodorescu la flaut, C. Iliuță la oboi, P. Tornea la cornul englez, C. Ungureanu și C. Cernăianu la clarinet, Emil Biclea și G. Popa la fagoți, I. Bădănoiu și Paul Staicu la corni.

Sub mîna dibace a lui Silvestri au realizat sonorități somptuoase sau subtile, dozate cu artă, nu numai juste, ceea ce cîteodată nu li se întîmplă, dar și expresive nuanțări mergînd pînă la cele mai poetice rafinamente și spiritualități. Ei, care poate au cîntat pe la fanfare militare, s-au ridicat mult, uimitor de mult, peste nivelul lor obișnuit. Iată funcțiunea și noblețea operei mari de artă. Nu coboară ea, ci ridică publicul și pe interpreți la înălțimea ei.

Nici o clipă de monotonie — risc greu de evitat pentru „ansamblurile” categoriilor acestora de instrumente. O mîngîiere pentru suflet, o voluptate pentru ureche, ce ne-au cuprins încă de la cele dintîi măsuri începînd cu fraza mlădioasă a flautului. Atmosfera de blîndețe, de fluență melodică, poate să amintească prin lăuntricul ei simțămînt nostalgic pe Brahms, înlănțuirile subtile ale armoniilor pe Fauré — dar nu mai mult decît amintește Beethoven în primele lucrări pe Mozart sau pe Haydn. Desfătătoare îmbinări, ingenioase desfășurări polifonice ! Peste tot inspirația cantabilă curge de la izvor. Totuși, cît de savant sînt împletite vocile ! Cît lirism în melodia oboiului și a cornului englez, cu care începe partea a doua ! Și iată, în contrast, „scherzando”, flautul în registrul acut, aduce o nouă temă jucăușă, gingașă, veselă și ușoară și ce e mai de preț — cu adevărat romînească. Acesta e felul cel mai potrivit de a introduce inspirația națională într-o adevărată lucrare simfonică, plină de știință dar și de emoție spontană. A deslușit-o de la 1907 criticul și compozitorul francez Jean Huré într-un articol din „Le Monde Musical” (citat în program), articol rămas aproape o jumătate de secol necunoscut, ca și acest element folcloristic romînesc, cu totul neașteptat pe atunci, și pe care, pînă în zilele noastre, nici un cercetător nu l-a semnalat.

Partea a treia, vioaie, proaspătă, poate aminti pe Brahms, totuși stigmatul personalității lui Enescu străbate cu o putere de netăgăduit.

*

Aproape 50 de ani despart Dixtuorul de Simfonia pentru 12 instrumente soliste. Se înțelege, stilul ei este cu totul altul : e în plin și în acut modernism. Îndrăzneli în ritmică, atît de capricioasă, în ciuda ideilor mereu întrerupte, în geniala și neprevăzuta împerechere a timbrelor. Unitatea e stabilită de ciclicismul motivelor, care reapar — adesea straniu metamorfozate. Enescu avea o predilecție pentru „camuflarea” reexpozițiilor sale. Clasicii, pe care el de altminteri îi adora, îi lăsaseră o sfîntă oroare față de neincetatele lor repetiții stereotipe.

Totuși, arhitectura, construcția, el înțelegea s-o respecte. Sub multiforma vegetație se simte întotdeauna temeiul de stîncă. Dacă nu are arhitectură tradițională, o aduce pe a sa personală. Își face singur legea. Desigur, ultima lucrare încheiată a lui Enescu e cea mai personală a sa. „Cea mai genială” au declarat M. Jora și C. Silvestri — și acesta din urmă a bisat-o întreagă, obținînd aplauzele frenetice ale unui public în care își manifestau entuziasmul mai cu seamă tinerii.

Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste a avut parte de interpretarea unei elite de artiști excepționali.

Nu se pot întruni atîtea valori, însuflețite de atîta fervoare, în orice zi, precum a spus-o conducătorul lor.

Valentin Gheorghiu la pian, N. Alexandru la flaut, Ion Danie la oboi, Pavel Tornea la corn englez, O. Popa la clarinet, Emil Biclea la fagot, I. Bădănoiu la corn, Liviu Obreja la trompetă, Ștefan Gheorghiu la vioară, G. Popovici la violă, Radu Aldulescu la violoncel, Virgil Damaschin la contrabas.

Multe contraste în acest concert ! Uluire la unii, exaltare la alții. O dorință vădită chiar la cei mai tradiționaliști sau nepregătiți auditori de a înțelege, de a prețui o artă cu totul nouă, un soi de „snobism” simpatic, în definitiv, fiindcă era aprioric binevoitor, o luare curajoasă de atitudine, o bravadă ce uneori „sărea peste cal”, cînd găsea Dixtuorul „banal” sau chiar „plat” în comparație cu simfonia ; un simțămînt de conștiință, de afirmație și de înaltă mîndrie națională. Un Enescu care ne reprezintă în această clipă, ce vorbește lumii pentru noi !

Pe de o parte exaltarea unei arte de o îndrăzneală extrem de individualizată, pe de alta, dimpotrivă, integrarea sinceră într-una cu adevărat colectivă, cum e cea din „Oedip”, cum se arăta și cea a neuitatei Simfonii a treia.

*

Efectul fragmentelor orchestrale sau vocale din „Oedip” ce au urmat, a fost covîrșitor. Aici, nici o rezistență — deși nu cred că mulți au înțeles bine subiectul și muzica lui, cu voință abruptă și voit disonantă.

Preludiul, cu cele trei teme conducătoare sau leitmotive de bază, ne învăluie în chip nemijlocit. Nu avem nevoie să analizăm ceea ce simțim — ar fi prea greu.

Poate că această scurtă introducere, creatoare de atmosferă, pornește de la Wagner, dar se desfășoară, progresează spre zări noi, depășindu-l pe vraciul de la Bayreuth.

C. Silvestri a obținut o caldă vibrație a grupului de viori, o frazare expresivă — cum n-a mai avut-o orchestra Radio, niciodată.

Dansurile sînt de un dinamism variat și cuceritor, cu elementele lor în care se întrevăd reminiscențe populare, un primitivism magic, cum ar fi strămoșescul joc al „Călușarilor”. Desigur că semnificația lor ar fi mai perceptibilă dacă ar putea fi realizate nu numai sonor, dar și vizual.

Tabloul omorului sortit de zeii neîndurați nevinovatului și răzvrătitului Oedip, se desfășoară halucinant și magnific. Atmosfera zilei vitrege (în nici un caz „sinistră", după versiunea foarte schimbată pe care traducătorul declară că nu o poate recunoaște, cum nu admite nici „hulubi", nici „să uit ce-i o crimă" nici „bubuituri de *tun*" în loc de „tunet") o schițează, o vestesc de la început cele patru note profunde ale fagotului, leitmotivul paricidului ridicîndu-se din noapte.

Fluierul ciobanului (C. Stroescu a cîntat rolul acestuia ca și cele cîteva cuvinte ale regelui) care, în recitativul lui, tremură pentru el și pentru scumpa sa turmă de capre, aduce un răsunet al doinirilor noastre. (E poate și o reminiscență involuntară a unui solo de flaut din „Daphnis și Chloe", baletul colegului de clasă Maurice Ravel).

Oedip a fugit din Corint, crezînd că-și fuge ursita ce, după prevestirea zeului, îl osîndește să fie „ucigașul tatălui său, soțul maicii sale, fiicelor sale frate, și tată al fraților săi". Tocmai pe drumul Thebei se găsește la răscrucea sorții ce-l pîndește. Gabriel Năruja, care ar putea cu muzicalitatea și cu știința mînuirii unei voci virile și mlădioase, să joace și să cînte tot rolul de o imensă dificultate, rostește într-o tăcere desăvîrșită, cele dintîi cuvinte ale monologului :

„Unde sînt ? Croncăne corbul,
Grea răscruce a vieții mele !
Trei poteci !
Care din ele mă va scăpa
de soarta mea ?"

În clipa cînd vrea să pornească pe una dintre poteci, un fulger cu tunet uriaș îi taie calea. Efectul tobelor de trei ori întărit, uruitul ce merge crescendo, e cutremurător.

Acest tablou din actul al doilea este caracteristic din multe puncte de vedere. Nodul dramatic se leagă în el. Iar factura muzicală strînge și ea trăsături tipice. „Motivul paricidului", la început înăbușit, depărtat, murmură amenințător în orchestră, cu obstinație, crescînd cu negurile tulburi, ca o furtună ce clocotește încă surdă, se apropie și izbucnește cu trăsnetele ei la omor.

Ambianța fatală a groaznicei fărădelegi cu trîmbe gălbui... chipul întreit al zeiței Hecate, divinitatea morții care privește cu ochii ei împietriți, apoi acel arioso ce pare a ține locul mult așteptatelor arii din opera de altădată, revolta lui Oedip :

„Asta e dreptatea voastră zei minunați ?"

pasajul liric :

„Corint ! Corint !..."

în sfîrșit acel agitato tot mai înspăimîntător, blestemarea destinului cu formidabilul unison, apariția regelui Laios în carul său cu doi însoțitori ce-i țin calea exasperatului, înnebunitului Oedip, batjocorindu-l și lovindu-l cu biciul — omorîrea a cîteșitrei cu măciuca — toată scena aceasta rezumă un stil și o concepție.

*

Concertul se isprăvea prin una din cele mai covîrșitoare pagini ale partiturii, vasta frescă sonoră în care soliști, coruri, orchestră se dezlănțuie. Oedip a răspuns la întrebările Sfinxului și a scăpat cetatea de această iazmă pustiitoare. Porțile Thebei se deschid, mulțimea — bărbați, femei, fecioare și copii — îl aclamă pe eliberator. Va fi încununat pe loc ca rege și Jocasta, regina văduvă, îi va fi soție.

Cînturi dulci de nuntă, urmînd chemărilor vehemente, sînt îngînate cu grație de copiii din cortegii : „Himeneu ! Himeneu !" (Orchestra cu toate exhortațiile conducătorului, le cam acoperea), altele, de bune urări, sînt intonate de fecioarele thebane („Evohe ! Evohe" !) (Cîtă revărsare de bogății melodice !) contrastînd cu măreția strigătelor de „Slavă ! Slavă !" rostite de un cor formidabil (impresionanta sonoritate a unei mase vocale de 200 de cîntăreți — atunci cînd la Bruxelles pare-se că erau numai 60) — toate sînt susținute și contrapunctate cu toată puterea de orchestra întărită, ce ajunge la apogeu, fără vacarm.

Compozitorul putea termina în plină grandoare, oprindu-se pe acorduri tonale concludente — dar, cu cîteva clipe înainte de final, cînd mîinile lui Oedip și ale Jocastei urmează să se unească, perioada triumfală e întreruptă de trăsături suitoare și stridente ale suflătorilor ce amintesc de faimoasele sonorități strangulate ale spînzurării lui Till Eulenspiegel, eroul popular al poemului lui Richard Strauss.

E prevestirea mașteră, demoniacă, încă învăluită, a soartei ce pîndește cu perversitate perechea incestuoasă. Gloria nu răsare în finalul actului decît ca un astru roș și umbrit în conjuncția unei eclipse parțiale. Subtilități de acestea, ce nu pot fi exprimate decît prin muzică, se întîlnesc adesea în cursul partiturii, amplificînd înțelesul textului.

Auditorul rămîne sub întipărirea unei puteri elementare, gigantice. N-aș putea spune că absoluta sa majoritate reține cu precizie idei sau crîmpeie de idei muzicale.

E ca un talaz uriaș care te-a luat — un val alcătuit din mii de valuri, care te duce, te învăluie fără putință de împotrivire.

*

Sînt trei mari înfățișări cu totul deosebite în acest program cu proporții colosale :

Cea a unei tinereți euforice și lirice, care cîntă în Dixtuor ;

Cea a unei deplinătăți bărbătești, cu neistovite bogății muzicale și psihologice, ce se afirmă în Oedip, personajul cu care compozitorul s-a identificat, după propria mărturisire, în cursul unei mari părți din viața sa.

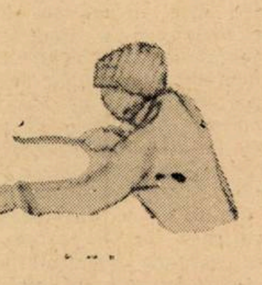
În sfîrșit, afirmarea spiritualizării sale extreme ce corespunde mai ales cu suferințele anilor cînd Enescu, cu suflet și trup bolnav, se simțea în pragul morții, pe care o domina cu marele cuget senin — simfonia de cameră.

Aceasta din urmă, la altitudinea ei aproape inaccesibilă și imaterială, e totuși o destăinuire, o solie venită parcă din adîncul trecutului său, dar și o vestire pentru viitor. Un vis de aiurea, trăit cu ochii deschiși și conștienți — așa cum ni-l sugerează și cele din urmă pagini ale amintirilor sale.

Limbajul lui muzical, ideile spectrale, par aici să aibă uneori trăsături destrămate, descompuse..., întrerupte... și iar reluate, ca o linie frîntă, ca fragmentele unei fraze și ale unor cuvinte cu puncte între ele. Se poate totuși descifra, după o inițiere anevoioasă, un complex de gînduri adînci, urmărindu-și cu luciditate ținta, prin bezna aparentă.

Și cu tot acel extraordinar glas al trompetei ce sună funerar și sfîșietor pe fondul sumbru al celor mai joase sunete de pe claviatura pianului (instrumentul ar trebui deschis ca să fie auzite mai răspicat), în genialul Adagio funebre, întipărirea cea din urmă e totuși a unei resemnări, a unei acceptări, chiar a unei împăcări cu destinul, pe care *Omul* l-a biruit.

EM. CIOMAC



George Enescu începe să fie descoperit și redescoperit ! Rînd pe rînd, interpreții noștri de frunte scot la iveală lucrări necunoscute, ori pe altele — știute dar aproape uitate de marele public — le reintroduc în viața de concert.

Este cert că acum, după moartea sa, cînd se credea, poate că George Enescu nu ne va mai rezerva nici o surpriză, avem o surpriză după alta. Printre aceste surprize se află și cele prilejuite de concertul comemorativ de muzică de cameră, organizat de Filarmonica de Stat „George Enescu". Indeosebi, pentru cei din generația tînără, care nu cunoaștem de loc, pe viu sau prin mijloace de inregistrare (doar unii, din reducția de pian) tragedia lirică „Oedip", interpretarea dată monologului lui Oedip" dinaintea paricidului a însemnat o adevărată revelație, pentru care am rămas recunoscători cîntărețului Gabriel Năruja și lui Valentin Gheorghiu, interpreții fragmentului. Revelație, pentru că în cadrul acestui concert, ca și al celor date mai tîrziu sub conducerea lui Constantin Silvestri, „mitul" lui „Oedip" — operă hermetică, deasupra firescului — a fost spulberat. În locul „mitului" a rămas, după aceste concerte, imaginea unei drame muzicale zguduitoare, dar nicidecum inaccesibile.

O altă surpriză din acea seară de concert a reprezentat-o „Sonata a III-a pentru vioară și pian" în caracter popular romînesc, prin interpretarea magistrală dată ei de către frații Gheorghiu. Sonata e bine cunoscută, deși nu mai fusese cîntată la noi în public (ea s-a transmis la Radio) de aproape zece ani. Piatră de hotar a muzicii romînești contemporane (pe drept cuvînt spunea Constantin Brăiloiu : „Hic incipit vita nova"), ea a constituit obiectul unor numeroase prezentări, referiri, analize, atît în țară cît și peste hotare. Ori de cîte ori o asculți, ori de cîte ori asiști la marele ei succes, te bucuri, ai satisfacția de a trăi un moment de mare victorie a muzicii noastre, ți se adeverește concret credința că, încăpută în miini de maestru, cum sînt cele ale lui George Enescu, muzica noastră populară, de o inepuizabilă varietate și atît de originală, poate genera opere nepieritoare, de valoare universală.

Caracterul excepțional al tălmăcirii dată lucrării de Ștefan și Valentin Gheorghiu nu rezidă atît în perfecțiunea tehnică (deși aceasta exista), cît în autenticitatea deplină a expresiei, în vibrația la unison cu sufletul compozitorului, cu sensibilitatea distilată în capodoperă. Caracterul aparent improvizatoric, îmbinat cu logica deplină a formei, au fost respectate cu sublimă artă de ambii interpreți. Progresele excepționale vădite de Ștefan Gheorghiu, care a realizat un adevărat salt în interpretarea sonatei, au bucurat nespus pe ascultători. În ceea ce-l privește pe Valentin Gheorghiu — animatorul întregului concert — el s-a dovedit o dată mai mult a fi pianistul-muzician de mare clasă, credincios artei noastre.

În sfîrșit, a treia surpriză a fost Cvartetul cu pian nr. 2 op. 30, scris de George Enescu în anii 1943-1944 și dedicat memoriei lui Gabriel Fauré. Este o lucrare de o frumusețe remarcabilă, compusă în acel limbaj care se definește azi a fi cel enescian de deplină maturitate. Este limbajul muzical al lui „Oedip", al „Suitei sătești", al „Impresiilor din copilărie". Este limbajul care reprezintă sinteza întregii experiențe creatoare a genialului muzician romîn.

Această cronică nu are menirea de a face o analiză tehnică ; vom sublinia numai că și în acest cvartet apare o structură formală ciclică, pe care o putem întîlni și în Sonata a III-a pentru pian și în Simfonia de cameră a lui Enescu : anumite elemente motivice sînt dominante și străbat întreaga lucrare, în înfățișări și complexe melodice variate. Sentimentul de echilibru, de liniște, care se degajă la început, zdruncinat ulterior, pînă la a fi uitat, de desfășurarea partiturii, este restabilit în final, într-o formă apropiată ca substanță muzicală de cea de la început, dar avînd un caracter nou, poate mai nostalgic, dar *sublim*. Un asemenea „procedeu" duce la conturarea unei imagini de stabilitate, de temeinicie. Nu este o afirmare a răului, a scepticismului, a inacțiunii, ci dimpotrivă, a „binelui", pe care nici chiar satanicul marș al finalului nu-l poate zdruncina.

Cvartetul s-a bucurat de interpretarea valoroasă — întemeiată pe un studiu îndelungat și sensibil — dată de cunoscutul „trio Gheorghiu", la care se alăturase cu acest prilej altistul George Popovici — remarcabil muzician de cameră.

În programul concertului mai figurau — ca pentru a aduce aminte de imaginea unilaterală de odinioară a creației lui George Enescu — fermecătoarele melodii pe versuri de Clément Marot, interpretate, adesea într-un chip original, de Gabriel Năruja și Valentin Gheorghiu.

Programul și nivelul înalt al interpretării au făcut din acest concert o mărturie a faptului că acțiunea de valorificare a operei enesciene este pe drumul cel bun, în ea fiind angrenate forțe artistice dintre cele mai competente.

FR. SCHAPIRA

Reprezentarea tragediei lirice „Oedip", oglindită în presa belgiană

Premiera tragediei lirice „Oedip", care a avut loc la 6 martie a.c. pe scena Teatrului „de la Monnaie" din Bruxelles, s-a bucurat — ca și întiia reprezentare, care s-a desfășurat cu 20 de ani în urmă la Opéra din Paris — de un succes răsunător care a însemnat un adevărat triumf al muzicii romînești.

Opinia publică muzicală și-a manifestat cu entuziasm prețuirea pentru opera genialului nostru muzician, iar presa a oglindit din belșug simțămintele marelui public iubitor de muzică.

Spicuim în cele ce urmează o seamă de aprecieri asupra operei enesciene și reprezentării ei, apărute în principalele ziare belgiene.

„OEDIP"

de Jean C. Baertsoen

Printre numeroasele opere moderne create în ultimul timp de trupa teatrului „La Monnaie", „Oedip" de George Enescu este cea mai puternică și cea mai profund dramatică. Ea expune în șase tablouri destinul fatal al eroului teban, începînd cu nașterea lui în palatul regelui Laios. Un oracol al lui Apollon prevestește că acest copil va fi ucigașul tatălui său și soțul mamei sale: Laios dă ordin ca pruncul să fie aruncat de pe stîncile Kitheron. Tonul dramei este dat, chiar în scena lui Tiresias care dezvăluie blestemul divin. Urmarea se înlănțuie succesiv în chip fatal.

. . . .

Ascensiunea lui Oedip a fost nefiresc de rapidă. După 20 de ani de domnie calmă, iată și căderea. Ciuma distruge orașul. Un oracol al lui Apollon anunță că orașul este dezonorat de prezența asasinului lui Laios și că pentru a readuce sănătatea, trebuie pedepsit criminalul. Încetul, cu încetul, adevărul se lămurește în mintea lui Oedip. El își dă în fine seama în ce cursă l-a aruncat destinul. Bătrînul prezicător Tiresias și păstorul Phorbas confirmă fără nici o îndoială bănuielile lui Oedip. Jocasta, în același timp și mamă și soția sa, se spînzură; Oedip își scoate ochii. Alungat de popor din Teba, el ia drumul nenorocit al exilului, condus de fiica sa Antigona.

Pînă aci drama a mers crescendo, pînă la groaznicul deznodămînt.

După actul al treilea, care reprezintă culmea dramatică, opera s-ar fi putut termina. Înainte de a asculta ultimul act, mi se părea aproape imposibilă o continuare. Totuși ultima scenă, aceea a ispășirii, în care vinovatul este spălat de crimele pe care le-a comis fără voia lui, este una din paginile cele mai frumoase și emoționante ale operei, care astfel se termină într-un „descrescendo" dramatic.

Libretul lui Edmond Fleg este de o calitate aparte: scurt, tragic, simplu. Cît privește muzica lui George Enescu, ea este extraordinar de puternică. Ansamblul este măreț, nobil și tragic.

„Oedip" de George Enescu este una din cele mai mari opere dramatice din ultima jumătate de secol, o adevărată capodoperă a genului.

Teatrul „La Monnaie" a pus în scenă această minunată operă, la cererea reginei Elisabeta.

„La Monnaie" a montat opera Oedip cu o dragoste demnă de această mare creație.

Trebuie să elogiem decorurile lui Roger Broé. Ele sînt executate într-un stil modern extrem de decorativ. Liniile simple se potrivesc perfect cu tonul operei. Acest lucru este valabil pentru primele trei acte. Ultimul decor este lipsit de mister, de misticism și de calm, astfel încît contrazice spiritul de pace în sfîrșit cucerită, al acestui tablou.

Dacă am apreciat mai puțin costumele și punerea în scenă, care sînt cam pe gustul începutului acestui secol, trebuie să elogiez cu căldură interpreții. D. Ghislain dă personajului Oedip o remarcabilă putere dramatică — cu toate că uneori forțează puțin tonul. D-na Rita Gorr (Jocasta) are unele inflexiuni sfîșietoare; D-na Cortois (Sfinxul) are accente stranii și tulburătoare; D-l Dubuc (Tiresias) are o distincție aparte. Trebuie să mai felicităm pe d-nele Poliart și Danlée; pe d-nii Haas, Bacquier, Trempont...

Orchestra a fost condusă de D-l René Defossez cu un simț foarte acut al efectului dramatic. În fine participarea corurilor a fost mult apreciată.

(Le Peuple, 8 martie 1956)

◆

LA TEATRUL „LA MONNAIE" PREZENTAREA UNEI CAPODOPERE: „OEDIP" DE GEORGE ENESCU

Teatrul „La Monnaie" a realizat o creație senzațională cu opera „Oedip" de George Enescu, pe un poem de Edmond Fleg, după vechea legendă a lui Oedip.

Vom aminti pe scurt, atît cît este necesar, subiectul poemului atribuit lui Kinethon din Lacedemona, care datează din secolul al VIII-lea, înainte de era noastră și care a servit ca sursă de inspirație pentru un număr considerabil de opere de artă, literatură, pictură, sculptură și muzică.

Cînd Oedip s-a născut la Teba, un proroc a prezis că acest copil își va omorî tatăl și se va însura cu mama lui.

Laios, tatăl său, încredințează copilul unui păstor, dîndu-i ordin să-l facă dispărut.

Păstorului însă i se făcu milă de copil și-l încredință unui alt păstor. Oedip a fost adoptat de Polybos și soția lui, Meropa, locuind în Corint.

Mai tîrziu el părăsește acel oraș. La răscrucea a trei drumuri omoară, ca să se apere, trei necunoscuți (dintre care unul este tatăl lui).

El intră în orașul său natal după ce învinge Sfinxul care apăra orașul.

Astfel pășește în Teba ca triumfător și salvator. Este încoronat rege și se căsătorește cu regina văduvă, care nu este alta decît mama sa — Jocasta.

După douăzeci de ani de domnie, orașul este bîntuit de ciumă. Oracolul din Delphi dă ordin ca asasinul lui Laios să fie demascat și să părăsească orașul.

Prorocul, arătîndu-l pe Oedip, îi spune „că-l va demasca el însuși înainte de căderea nopții".

Încetul cu încetul adevărul își face loc în mintea regelui. Jocasta, apoi păstorul, îi dau indicații precise. Jocasta se omoară, iar Oedip își scoate ochii și părăsește orașul împreună cu fiica sa Antigona, rodul incestului.

Oedip se duce să moară senin în lumina divină a Pădurii sacre.

Pe acest subiect vechi de 28 de secole, poetul Edmond Fleg a conceput și a scris un libret de cea mai înaltă calitate literară și dramatică. Ceea ce ne preocupă însă aci în primul rînd este partitura lui George Enescu, care era cunoscut în lumea întreagă ca virtuoz, dar pe care marele public aproape că l-a ignorat ca compozitor.

Viața laborioasă a lui Enescu — în același timp violonist, dirijor și compozitor — ne face să concludem astăzi că maestrul care ne-a părăsit era în primul rînd compozitor și că a fost un mare interpret numai pentru a-și cîștiga existența.

Creația lui Enescu este restrînsă din punct de vedere numeric. El a compus două „Rapsodii romîne", două cvartete de coarde, două cvartete cu pian, trei sonate pentru vioară, un *octet, un dixtuor, și această lucrare considerabilă pe care „La Monnaie" a pus-o în scenă în Belgia, și a cărei premieră mondială a avut loc exact acum 20 de ani, în martie 1936, la Opera din Paris.*

Într-un articol apărut în revista „Musica" (aprilie 1954), Emile Vuillermoz scria cu privire la „Oedip" că este... „o lucrare admirabilă care n-ar fi trebuit să părăsească afișul niciodată, și pe care toți muzicienii o așteaptă cu nerăbdare să reapară în repertoriu".

Este o cinste pentru teatrul „La Monnaie" că a pus-o din nou în scenă, — primul teatru din lume după Opera din Paris.

. . . .

„Oedip" de Enescu este o capodoperă, poate chiar mai mult, o dată în istoria teatrului liric. ca „Tristan", „Boris", „Pêlleas", „Wozzeck", „Consulul"... sau „Porgy and Bess".

Maestrul belgian Jean Absil, într-o remarcabilă cuvîntare de prezentare, l-a situat exact pe George Enescu și stilul muzical al operei sale „Oedip" în istoria muzicii.

El a arătat legătura care există între acest stil și muzica greacă antică, în special prin folosirea în unele episoade a sfertului de ton și a trei sfertului de ton, subdiviziuni proprii genului așa-zis ceremonic al grecilor antici și pe care l-a moștenit folclorul romînesc.

George Enescu, împrumutînd asemenea procedee din folclorul țării sale natale si aplicîndu-le la un subiect ca Oedip, a luat o atitudine estetică care se acordă cu istoria și în același timp este de o îndrăzneală deosebită, prin faptul că a dat un astfel de stil unui teatru liric modern.

Fiind un creator inteligent, discret și suplu, el n-a ridicat, din fericire, procedeele lui la înălțimea unui sistem implacabil, ci le-a folosit în episoade precise unde intervin supranaturalul (scena Sfinxului) sau sentimentele duse pînă la paroxism.

Forma operei nu oferă poate nimic deosebit. Ne aflăm în fața unei lucrări care a renunțat bineînțeles la sistemul perimat al subdiviziunii în bucăți, dar n-a adoptat nici principiul wagnerian sau post-wagnerian al leitmotivului. Ne aflăm în fața unei partituri, în care, după o primă audiție, avem impresia că autorul a vrut să creeze o muzică veșnic nouă, așa cum veșnic nouă este și acțiunea.

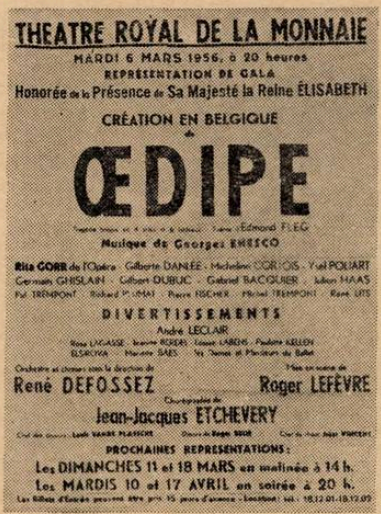
El a reușit perfect acest lucru, datorită bogatei lui inspiratii, datorită unor inepuizabile truvaiuri melodice și unei imaginații prodigioase de fiecare clipă.

Faptul că această muzică este atît de adecvată dramei, trezește continuu admirația spectatorului, fie el muzician sau nu.

Muzica subliniază, mai mult decît atît, conduce acțiunea cu o eficacitate extraordinară, cu o putere de convingere vie, directă, precisă.

Bogăția melodică a acestei opere este atît de vastă, realizarea orchestrală atît de strălucită, magnifică, încît am vrea să putem lua fiecare portativ de la început și să-l ascultăm de două ori.

Se impune o singură rezervă față de o interpretare atît de minunată: existența actului IV, care constituie epilogul, și care este fără îndoială conform vechiului mit al lui Oedip, dar care sfîrșește opera cu o impresie de destindere care decepționează, dat fiind că tensiunea dramei și cea a partiturii a fost compusă cu o desăvîrșită măiestrie pînă la sfîrșitul actului al III-lea.


THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE
MARDI 6 MARS 1956, à 20 heures
REPRÉSENTATION DE GALA
Honorée de la Présence de Sa Majesté la Reine ÉLISABETH
CRÉATION EN BELGIQUE
de
ŒDIPE
Musique de Georges ENESCO
DIVERTISSEMENTS
André LECLAIR
René DEFOSSEZ
Roger LEFÈVRE
Jean-Jacques ETCHEVERY
PROCHAINES REPRÉSENTATIONS :
Les DIMANCHES 11 et 18 MARS en matinée à 14 h.
Les MARDIS 10 et 17 AVRIL en soirée à 20 h.

Am fi dorit ca lucrarea să se termine acolo unde paroxismul acțiunii și muzicii au atins culmea.

Toate cele descrise și analizate de noi nu împiedică ca „Oedip" al lui Enescu să fie considerat mîine ca o capodoperă de artă lirică și ca o dovadă triumfătoare că această artă este întotdeauna nu numai viabilă, în ciuda oamenilor care declară că „nu se mai scriu opere noi", dar că e întotdeauna capabilă să dea viață unor capodopere atît de diverse ca prezenta operă „Oedip"... sau ca „Porgy and Bess"; spun aceasta cu riscul de a scandaliza mulți cititori prin această curioasă apropiere.

Creația lui Oedip este un eveniment atît de important încît ne vom limita în această cronică la analiza operei lăsînd pentru următoarea cronică critica realizării într-adevăr senzaționale pe care ne-au dat-o teatrul „La Monnaie" și toți artiștii lui.

(„La Nouvelle Gazette", 14.III/956)

„OEDIP" LA TEATRUL „LA MONNAIE"

de Paul Tinel

George Enescu, în compoziția de creație a lui „Oedip", a avut aceeași atitudine ca și Berlioz față de „Troienii". Ei s-au supus unei necesități de neînlăturat compunînd aceste două lucrări care i-au costat ani de lucru și de frămîntare sufletească, cărora li s-au dedat în întregime pînă într-atît, încît uneori s-au identificat cu personajele lor. În 1910, după o reprezentație cu „Oedip rege" la Comedia franceză, Enescu a hotărît să-și compună opera. Drama lui Sophocle și jocul lui Mounet-Sully l-au tulburat. Impresionat în special de strigătul care izbucnește din masca zdrobită a ilustrului tragedian, el l-a ținut minte cu atîta precizie, încît a putut să și-l noteze în partitură, cu note intenționat false, de necîntat, pe care trebuie să le urli.

Această partitură dezvoltă un prolog, două acte și un epilog, care corespund nașterii, tinereții, maturității și morții eroului teban. Fabulele pe care el le-a inspirat poeților și dramaturgilor sînt vechi de cîteva milenii și cu mult anterioare chiar lui Homer. Acesta, în cîntul al XI-lea din Odiseea îl menționează pe Oedip, ale cărui crime involuntare provoacă mînia zeilor. Însă Sophocle a fost acela care a zugrăvit singura imagine a fabulosului personaj, de care își amintește posteritatea. Omul fericit si puternic nu a fost văzut niciodată învăluit într-o retea de catastrofe atît de fatală ca în Oedip rege, nu a fost văzut niciodată suferind într-un mod mai nobil decît în Oedip la Colona. Aceste două tragedii au lăsat în umbră pe cele care le-au urmat. Ecoul lor s-a pierdut în negura anilor. Nimeni nu mai citește tragedia latină stoică și declamatorie a lui Seneca, nici pe cea a lui Corneille, nici Oedip versificat de Voltaire la 20 de ani, care a constituit strălucitul său debut la ieșirea din Bastilia. N-a mai rămas din el decît un vers alexandrin: prietenia unui om mare constituie o binefacere a zeilor. Din punct de vedere muzical, „Oedip din Colona", scris de napolitanul Sacchini, n-a putut supraviețui unei epoci dominate în întregime de geniul lui Gluck.

Actualul Oedip reprezintă o condensare a celor două tragedii ale lui Sophocle. Edmond Fleg (pe adevăratul nume Fleigenheimer), remarcabil elenist, s-a ocupat de ele, construind un libret scris în proză, sau mai exact într-o proză în care abundă grupele de 12 silabe, rimele și asonanțele care alternează adesea foarte bine la declamarea cîntată. Mai mult, foarte pasionat de muzică, el și-a realizat drama în vederea muzicii și în special a acelei de care îl simțea capabil pe Enescu. Aceasta se impune prin adevărul ei expresiv; ea creează atmosfera greoaie, tenebroasă, apăsătoare, copleșitoare a dramei; ea este de o surprinzătoare forță sugestivă. Nimic nu este premeditat, preconceput, convențional, totul se supune impulsiunii comandate de logica internă a situațiilor. Ea nu adoptă nici un sistem, dar nici nu respinge vreunul, nu privește nici înapoi, nici înainte, folosește cu modestie leitmotivul. Nici un curent, nici o influență nu răzbate prin ea, nici o urmă a muzicii antice a grecilor. El a cerut pămîntului său romînesc ceea ce a crezut că trebuie să împrumute de acolo.

Procedeele sale sînt marcate de pecetea unei personalități autentice. Aceasta apare în mobilitate metrică, *în folosirea sferturilor și a treisferturilor de ton însemnate pe partitura vocală, în portamentele și vocea „albă" folosite în scopul de a spori atmosfera de tristețe apăsătoare, ambianța de depresiune, de durere acută, de desperare și de fatalitate. Interpreții se văd obligați să recurgă la vocea vorbită ritmată, la parlando semicîntat, semirecitat, la portamenti, rînd pe rînd expresive, plîngărețe și tragice, la tremolouri vocale unite cu strigăte și la sonorități vorbite, lipsite de timbru. Toate acestea dau scenei Sfinxului o culoare neobișnuită, care accentuează tonurile palide, timbrele stranii. sunetele stridente ale orchestrei la sonoritatea căreia contribuie fierăstrăul, care într-un prelung desen ascendent evocă un anumit rictus hidos. Această orchestră este tratată ca o simfonie continuă pe care se grefează fazele dramei, fără a excepta intervențiile coregrafice, tratate nu ca un „balet", al prologului în care în palatul lui Laios și al Jocastei se desfășoară ceremonia de purificare a „botezului" lui Oedip, urmată de omagiul delegațiilor din Teba.*

În această orchestră unde suflătorii de lemn sînt în grupe de cîte patru și care este îmbogățită cu un flaut alto, cu două tube (tenor și contrabas), cu un armonium și cu fierăstrăul mai sus citat, Enescu a tratat cvartetul într-o scriitură profund violonistică. Pasajele fără vibrato sînt ingrate ca realizare deoarece tot anul se cere instrumentiștilor să vibreze și iată că sînt rugați să cînte fără vibrato! În ceea ce privește masele corale, departe de a-și asuma rolul de comentator, al corului antic, ele participă activ la acțiune. Și se impune o remarcă cu privire la solistul care a fost Enescu întotdeauna și care nu ignorează faptul că vocea nu trebuie să fie forțată: limba lor, ca și cea a actorilor, este întotdeauna inteligibilă.

Prezentarea lui Oedip constituie o dovadă strălucită a eforturilor făcute de „La Monnaie" în sensul modernizării progresive a punerii în scenă.

. . . .

La spectacol a fost invitat un numeros public printre care se remarcau cîțiva membri ai corpului diplomatic și numeroase personalități din lumea muzicală belgiană și franceză, venite să aprecieze marile frumuseți ale partiturii. Acestea sînt, printre altele, Prologul, Interludiul dintre actul doi și trei în care se exprimă frămîntarea și amărăciunea care învăluie sufletul lui Oedip, monologul său, moartea lui Laios, preludiul care urmează, de o dezolare amară, scena paznicului care subliniază sonoritățile stridente și sosirea lui Oedip în fața zidurilor Tebei adormite, povestea Sfinxului, stranie și de rău augur, glorificarea lui Oedip, despărțirea de Antigona și dispariția lui sub auspiciile Eumenidelor împăcate. Cîtă intensitate emotivă în această scenă care succede pe cea în care lirismul se intensifică, izbucnește, pentru a recădea într-o seninătate pioasă, într-o atmosferă de grandoare suverană!

Distribuția este dominată de d. Ghislain, care s-a relevat ca un tragedian de o forță rară. Rînd pe rînd îndurerat, sălbatic, mîndru, sarcastic, violent, copleșit și în sfîrșit maiestos și liniștit, el interpretează rolul lui Oedip cu o ținută vocală și scenică fără pereche. D-na Rita Gorr îi atribuie Jocastei accente tînguitoare; se adaugă la farmecul timbrului calități de emoție dramatică. D-na Cortois interpretează într-o manieră surprinzătoare rolul Sfinxului, care necesită efecte de voce stinsă, stranii, stridente.

Tiresias, creat de d. Dubuc este plin de autoritate și de noblețe; d-nul Haas personifică un Creon viclean, ipocrit, fățarnic, jocul d-lui Bacquier este de o sobrietate dramatică în interpretarea Păstorului; d-na Poliart încarnează o Antigonă a cărei prospețime tinerească constituie raza de soare a acestei seri sumbre. D-na Danlée (Meropa), d-nii Fischer (păzitorul), Pol Trempont, Plumat, Michel Trempont și Lits, care interpretează respectiv pe Laios, Marele Preot, Phorbas și Teseu, merită cele mai vii elogii. Nu voi uita nici disciplina corurilor stilate de d-nul Vande Plassche, care participă efectiv la dramă, pe d. Jules Vincent maestru de canto, coregrafia grațioasă a d-lui Etchevery, animată de d. Leclair și de dansatori. Costumele d-nei Fabry sînt aspectuoase iar decorurile d-lui Roger Broé, ingenioase și sobre, încadrează spațiul în care d. Roger Lefèvre face să se miște personajele și mulțimile, cu mișcări animate, care denotă faptul că el înțelege drama.

În sfîrșit, nu există elogii destul de puternice, care să nu poată fi adresate d-lui Defossez a cărui direcție orchestrală plină de forță, de ardoare, de viață, a răscolit pînă în cele mai ascunse colțuri această lucrare care dă dovadă de un minunat echilibru între simfonie și cîntec.

(„Le Soir", 8 martie 1956)

SPECTACOLELE CU „OEDIP" DE ENESCU

Spațiul fiindu-ne limitat, vom vorbi limpede: „Oedip" de George Enescu este una din operele cele mai importante ale teatrului liric contemporan.

. . . .

După cum a subliniat foarte bine Jean Absil într-o scurtă introducere, Edmond Fleg — care a asistat la reprezentație împreună cu D-na Enescu — i-a furnizat compozitorului un poem de o densitate extraordinară, sintetizînd elementele tragediei lui Sophocle și răspunzînd în același timp perfect cerințelor artei lirice. Pe cele șase tablouri, repartizate în patru acte, George Enescu a grefat în mod indisolubil o muzică cu atît mai surprinzătoare cu cît ea nu corespunde întru nimic cu ceea ce credeam că ne-am fi putut aștepta din partea unui virtuoz al viorii și al baghetei. Ne-ar trebui pagini întregi pentru a-i putea descrie toate truvaiurile și grandoarea sobră; în orice caz, ea-l situează pe compozitor la nivelul celor mai mari muzicieni: Richard Strauss și chiar Wagner. Căci, fără a imita pe nimeni și folosind cu un rar discernămînt cele mai neobișnuite resurse ale orchestrației moderne, Enescu se afirmă în primul rînd ca dramaturg.

Oricît de rafinată ar fi, partitura sa nu năzuiește niciodată să strălucească prin ea însăși; ea se pune în întregime în slujba tragediei. Nimic uimitor că aceasta atinge — în special în scena mare din actul trei, unde Oedip descoperă adevărul, — o forță grandioasă, la care (și publicul a arătat-o din plin prin aclamațiile sale) nimeni nu putea rămîne insensibil.

Avînd un rol plin de dificultăți, Germain Ghislain a știut să întruchipeze un Oedip absolut convingător. Rita Gorr a socotit că nu își scade din prestigiu cîntînd rolul mic al Jocastei și artiștii Ysel Poliart, Gilbert Dubuc, Julien Haas și Gabriel Bacquier, din clasa lui Micheline Cortois, și-au dăruit cu o remarcabilă convingere talentul lor personajelor Sfinxului, Antigonei, Tiresias și Creon, iar de Berger, Gilberte Danlée, Pol și Michel Trempont, Richard Plumat, Pierre Fischer și René Lits nu le-au fost cu nimic inferiori. Și corul și-a apărat partitura din punct de vedere vocal, cu o remarcabilă ușurință, cu toată greutatea textului. René Defossez a condus cu energie orchestra și soliștii prin pericolele unei partituri extrem de tehnice (folosind sferturi de ton, timbre excepționale etc.), ne-a oferit o asemenea execuție încît am dori să auzim din nou opera, pentru a-i putea gusta mai bine bogățiile.

Ar mai fi multe de spus cu privire la realizarea scenică. Roger Lefèvre a semnat punerea în scenă, în timp ce Jean-Jacques Etchevery a compus episoadele coregrafice (secundare la drept vorbind), Roger Broé a desenat decorurile ingenioase și sobre, iar Suzanne Fabry a creat costumele. Aceasta înseamnă multă *lume. O asemenea operă ar fi reclamat o mai mare unitate de concepție. Neputînd intra în amănunte, vom spune că prezentarea este foarte inegală, că regretabile lipsuri de gust se învecinează cu truvaiurile, însă că denotă și ea un efort.*

(„La Cité", 8 martie 1956)

* * *

„LA MONNAIE" CREEAZĂ ÎN BELGIA TRAGEDIA LIRICĂ „OEDIP" DE GEORGE ENESCU PE UN POEM DE EDMOND FLEG

de Pierre Moulaert

Teatrul „La Monnaie" ne-a dat una după alta cîteva lucrări reușite de înaltă claritate și crearea în Belgia a lui „Oedip" de George Enescu este poate cea mai importantă dintre ele, deoarece în ea ne menținem pe planul tradițiilor și interesul nu este forțat de unele originalități fragile.

Se poate discuta mult despre această operă, însă totodată reușita ei poate fi rezumată în cîteva cuvinte: subiectul este bun, libretul este realizat cu abilitate, compozitorul s-a pătruns în suficientă măsură de el și și-a stăpînit destul de bine meșteșugul pentru a uita toate modelele și a nu gîndi decît la transpunerea în muzică a situațiilor dramatice pe care le conține.

Într-adevăr, George Enescu a scris cu cea mai mare libertate partitura, muzica sa nu seamănă cu nici o altă muzică, ea nu conține nici un fel de clișeu de stil, nici o șiretenie, ci sinceritatea cuiva care are ceva de spus.

Adevărul dramatic este acela care a comandat totul și care cerea uneori cîntecului să se reducă la un parlando sau intonațiile sale să fie legate prin portamente sau ducînd mai departe cromatismul, să enunțe intervale neobișnuite unde intervin sferturi și treisferturi de ton (te gîndești fără să vrei la violonistul obișnuit cu intervale netemperate), alteori cîntecul devine chiar strigăt.

Sprijinul acestui adevăr dramatic îl constitue, totuși, cuvintele și George Enescu s-a străduit ca ele să fie întotdeauna înțelese de auditori, nesolicitînd niciodată un consimțămînt de complezență din partea sa. Mijlocul acestei înțelegeri constă, în parte, în tratarea părții orchestrale care nu este niciodată greoaie. Ea conține momente de paroxism teribil, dar cu toate acestea conține și o extremă simplicitate, scriitura este aproape întotdeauna lineară, fără îmbîcsire de acorduri. Fără a recurge în mod sistematic la un mod special, ne găsim rareori în diatonismul nostru modern; din punct de vedere al culorii, suflătorii joacă un rol important și oboaiele în special, ceea ce ne plasează bine în atmosfera pastorală a locurilor sau mai precis a obiceiurilor.

. . . .

Pentru a reda aspectul inuman al sfinxului și transele în timpul cărora își dă sufletul, Enescu a utilizat cu foarte multă libertate un cîntec eliberat de obișnuitul „bel canto".

Și este momentul să spunem că d-na Micheline Cortois — care nu joacă decît această scenă, — a fost aci halucinant de veridică și de artistică.

Este aceasta o interpretare proprie a ei, sau Enescu a știut să observe toate acestea? În orice caz, este unul din momentele mari ale operei, care ajunge curînd la punctul său culminant.

Oedip a salvat orașul, i s-a oferit coroana și mîna reginei Jocasta. Însă după douăzeci de ani, ciuma seceră orașul și fiind întrebați zeii, Apollon răspunde că uciderea lui Laios mai apasă încă asupra Tebei și că ucigașul se află în oraș.

Este un act destul de lung, însă condus într-un mod extraordinar și față de care interesul nu slăbește nici un moment. Se vede cum adevărul își face loc în mintea lui Oedip, care își dă seama de groaznica realitate, pe care Jocasta aflînd-o se omoară, în timp ce Oedip își scoate ochii și părăsește orașul condus de fiica lui Antigona.

În sfîrșit, epilogul îl conduce pe Oedip la marginea unui crîng sacru, care va fi ultimul său azil. El moare acolo, în lumina sfințită, căci Apollon se căiește că l-a pedepsit.

În acest ultim tablou, Enescu este poate mai puțin original, căci apoteozele au necesități bine precizate și un vocabular relativ limitat. Totuși el rămîne la un nivel de mare frumusețe și potolirea din acest tablou este necesară pentru a conchide acțiunea.

„Oedip" a fost montat într-un mod remarcabil și dă impresia unei opere care i-a înaripat pe protagoniști, ce s-au întrecut pe ei înșiși.

Rolul extrem de greu al lui Oedip, a fost încredințat d-lui Germain Ghislain care a fost tulburător, și care, fără a avea momente excepționale, a știut să se mențină de la un capăt la celălalt în atmosfera personajului său de predestinat. În ceea ce privește aspectul vocal al rolului său, el îl realizează cu cea mai mare ușurință.

Jocasta a fost interpretată de d-na Rita Gorr a cărei voce este admirabilă și atît de expresiv dramatică. Și aci nici nu se putea dori un rol mai bine realizat; la fel și cel al lui Tiresias, unde dl. Dubuc își dezvăluie vocea sa puternică și de o noblețe naturală.

Toate celelalte roluri sînt interpretate cu grijă, cu nuanțe pe care nu le putem detaila; Creon este realizat de dl. Haas, păstorul de dl. Bacquier, Laios de dl. Pol Trempont, marele preot de dl. Plumat, Phorbas de Michel Trempont, paznicul de Pierre Fischer și Theseu de René Lits; în sfîrșit, Antigona este realizată de d-na Poliart și Meropa de Gilberte Danlée.

O bună parte a succesului îi revine d-lui Lefèvre, a cărui punere în scenă este foarte îngrijită și condusă cu pricepere; divertismentele coregrafice sînt cam de prisos în opere de genul acesta, ceea ce nu scade cu nimic talentul d-lui Etchevery; în sfîrșit dl. Defossez a dirijat opera cu convingere și inteligență, cu multă prezență, găsind atmosfera și realitatea climatului ei (pentru studii el a fost secondat de Jules Vincent, maestru de canto și de L. Vande Plassche, maestru de cor).

În sfîrșit, decorurile au fost comandate d-lui Roger Broé, care a făcut plantații uneori ingenioase și ornamente curioase, însă toate acestea sînt destul de superficiale și pătrund prea puțin în subiect, la fel ca și costumele unde domină tonurile deschise, care ar fi trebuit sortate, tocmai pentru a acorda impresia vizuală cu impresia muzicală. Cu toate acestea, întregul spectacol este de o ținută remarcabilă și a fost aclamat timp îndelungat, în special dl. Germain Ghislain, care a meritat-o din plin.

. . . .

(„La dernière heure", 8.III.956)

* * *

„OEDIP"

de S. v. E.

. . . .

În 1906, la ieșirea de la Comedia Franceză unde avusese tocmai loc reprezentația piesei „Oedip-rege", de Sophocle, George Enescu se gîndi să compună o operă pe același subiect. Prin Pierre Lalo, el fu pus în legătură cu Edmond Fleg, care se făcuse cunoscut prin poemul său după piesa Macbeth de Shakespeare și care urma să facă libretul.

George Enescu, aplaudat de nenumărate ori la Bruxelles unde s-a produs pentru ultima oară în noiembrie 1947, la Societatea Filarmonică, a lucrat 30 de ani la această operă. Ea a fost prezentată în 1936 la Opera din Paris și considerată ca o operă remarcabilă de către muzicieni de valoare.

Limbajul lui Enescu este într-adevăd personal, și dacă opera n-a fost jucată prea des, ne arată dl. Jean Absil, aceasta se datorează dificultăților tehnice care necesită prezența unor artiști excepțional de talentați.

La orchestra clasică — suflători de lemn în grupuri de cîte patru, pian, celesta, clopote, harpe, tobe — Enescu adaugă un flaut alto, două clarinete (tenor și contrabas), o orgă și un fierăstrău. El cere interpreților : o voce ritmată, un parlando jumătate cîntat — jumătate recitat, voci cînd expresive cînd tragice, sau „voci albe" cîntăreților în sferturi de ton.

Ceea ce ar apare vulgar în această alegere de timbre și de mijloace, aduce aci un element mai dramatic, mai emoționant.

Preludiul lent și sumbru te face să presimți, în ascendența lui dramatică, îngrijorarea mereu crescîndă pe care o vei simți în cursul acțiunii și care se va transforma într-o milă profundă. Înainte însă de a ajunge la această destindere, simți cum în fiecare episod al dramei te cuprinde tot mai mult neliniștea. Oricît ai căuta să te ții tare în fața emoției inutile, dat fiind neverosimilul subiectului, ești influențat de lirismul lui pe care îl subliniază mai întîi libretistul, apoi muzicianul.

Dacă Edmond Fleg și-a permis unele libertăți față de tragedia lui Sophocle, la care nu-i putem face nici o obiecție, el a păstrat aspectul pe care și-l înfățișa însuși Sophocle, de a face din Oedip o dramă care să intereseze întreaga omenire.

Într-o secțiune concisă care necesită o rară măiestrie, E. Fleg prezintă în două acte faptele care preced scena principală a tragediei — aceea în care Oedip descoperă adevărul — scenă care atinge o irezistibilă putere de emoție.

Aceasta cu atît mai mult, cu cît Enescu găsește pentru ilustrarea textului accente de un pregnant adevăr. Muzica sa, care nu se inspiră din nici un sistem, care nu caută efectul, ci îl impune prin sinceritatea lui, ne aduce ceva nou.

Mijloacele lui îndrăznețe pentru epoca sa, ne dau în unele pasaje o impresie de asprime, de oroare, de coșmar, care intensifică accentele textului.

Mai trebuiau — pentru a evita vulgarul — găsite voci distinse prin ele însele. M. Rogacevski le-a găsit în propria lui trupă, iar artiștii cărora le-a dat posibilitatea să se producă într-un rol mare nu l-au dezamăgit.

Rolul sfîșietor al lui Oedip îl consacră pe Germain Ghislain, care s-a dovedit un artist de prima clasă ; nu ezităm să o spunem. El își trăiește într-adevăr personajul. Statura sa, noblețea, stilul său îi dau un prestigiu extraordinar.

Vocea sa profundă, intensitatea sa dramatică îi inspiră accente emoționante. Spectatorul aștepta înfrigurat să vadă ce gînduri și ce sentimente vor dezvălui cuvintele lui. El împărtășea cu personajul rușinea lui, decăderea, durerea lui. Fără îndoială că te simțeai ușurat cînd Oedip, mutilat și senin, pornește pe calea luminoasă, dar te întrebi dacă nu era preferabil să rămîi sub impresia actului al treilea, să sfîrșești în plină dramă. Oricum ar fi, G. Ghislain a fost admirabil pînă la sfîrșit.

D-na Micheline Cortois, care în ultimul timp întruchipează o remarcabilă „Carmen", reușește să realizeze cu măiestrie în „Oedip" rolul Sfinxului, o făptură fabuloasă, nefastă, halucinantă. Vocea de o suplețe uimitoare, în intonațiile rîsului, hohotului, cu un timbru care n-are nimic omenesc, este de o răceală cinică în ce privește exprimarea și îndrăzneață în ce privește tehnica.

În rolul Jocastei, d-na Rita Gorr este admirabilă și extrem de tulburătoare.

Distribuția feminină este completată de d-nele Y. Poliart (Antigona) și Gilberte Danlée (Meropa), ambele foarte bine în roluri mai puțin importante, fără îndoială, dar pe care ele le-au executat cu o incontestabilă măiestrie artistică.

În distribuția masculină găsim aceeași omogenitate. G. Dubuc impozant în figura distinsă a lui Tiresias, J. Haas — Creon, G. Bacquier — păstorul, Pol Trempont — Laios, R. Plumat — „Marele preot", Michel Trempont — Phorbas, P. Fischer — păzitorul, R. Lits — Teseu, toți au depus un vădit interes pentru interpretarea care a fost excelentă.

Trebuie să mai adăugăm că punerea în scenă a d-lui Lefèvre, de o frumoasă sobrietate, constituie un succes desăvîrșit și că decorurile lui R. Broé îi oferă un cadru simplu și sugestiv.

Interpretarea orchestrei dirijată cu măiestrie de M. Defossez, merită de asemenea elogii. Fiecare intervenție motivată a unui instrument, a fost just subliniată. Ansamblul a fost extraordinar.

Spectacolul a fost aplaudat cu căldură.

(„La libre Belgique", 8.III.1956)

TRIUMFALA REALIZARE A OPEREI „OEDIP" LA TEATRUL „LA MONNAIE"

Dacă amintirea pe care ne-a lăsat-o George Enescu este aceea a unui om excepțional prin talentul și calitățile lui morale, prin strălucitele virtuți ale spiritului și ale geniului, această amintire este completată astăzi prin prezentarea operei sale „Oedip" la care a lucrat 30 de ani (1906—1936) și care oferă mărețe și tulburătoare frumuseți dramatice.

Prezentarea la Bruxelles a acestei tragedii lirice în patru acte și șase tablouri, a avut loc în prezența reginei Elisabeta, care îl onora pe George Enescu cu prietenia ei.

Trebuie să spunem în primul rînd că realizarea scenică și muzicală a acestei opere face cinste teatrului „La Monnaie", prin distribuția și stilul îngrijit, prin efortul inteligent în domeniul plastic al spectacolului, precum și prin intensitatea tragismului ei.

Poemul lui Edmond Fleg este de o foarte frumoasă ținută literară... și nu este una din atracțiile cele mai mici ale operei faptul că ea se desfășoară pe un text care are frumusețea, inteligența, imaginea poetică sugestivă, într-un cuvînt, valoarea necesară care completează plăcerea noastră artistică și intelectuală. Abundența de cuvinte spuse pe scena de operă de mai bine de două sute de ani, trădează o adevărată sărăcie de idei, ceea ce face să ne bucurăm sincer de fiecare dată cînd un poet de talent aduce contribuția sa la o operă lirică.

Muzica lui George Enescu (care, după cum se știe, era romîn) reflectă unele inflexiuni arhaice populare din țara sa, și folosește chiar în unele părți cîntate, sferturi de ton. Este oare nevoie să spunem că nu tocmai aceste detalii sînt acelea care frapează cel mai mult la prima audiție, ci mai curînd imensa generozitate lirică, fecunda inventivitate melodică, stricta adaptare psihologică a desfășurării muzicale la desfășurarea anecdotică, simțul tulburător al măreției și tragediei în accente uneori foarte puternice și întotdeauna profund emoționante ?

Într-un limbaj armonic extrem de bogat, liber și variat, într-o minunată orchestrare și de un rafinament care dezvăluie atît artistul cultivat cît și geniul inspirat, partitura lui Enescu oferă frumuseți magnifice atît orchestrei cît și vocilor pe scenă, care fac din „Oedip" o minunată capodoperă muzicală.

Poetul și muzicianul s-au hotărît să unească ambii „Oedip", dacă se poate spune așa : istoria propriu-zisă a lui Oedip, pînă la tragedia finală, apoi, tot după Sophocle, capitolul lui Oedip la Colona, liniștirea eroului și moartea sa. Ni se va îngădui să spunem aci că singura rezervă care s-ar putea face cu privire la această operă, de altfel remarcabil desfășurată și conturată, este cu privire la adăugarea acestui ultim tablou. La sfîrșitul actului al treilea, acțiunea ajunge atît din punct de vedere poetic cît și muzical, atît din punct de vedere scenic cît și psihologic, la o asemenea frumusețe intensă și înspăimîntătoare, încît, atunci cînd cade cortina și Oedip orb, pornește cu mișcări nesigure condus de Antigona, drama a luat sfîrșit ; nimic nu mai poate surveni fără să dăuneze stării incomparabile de echilibru și de putere la care a ajuns opera. Judecînd bine, n-ar fi o profanare să se renunțe cu îndrăzneală la acest ultim tablou ; această amputare, bineînțeles dureroasă (deoarece acest tablou are calități evidente) va da retrospectiv întregii opere caracterul său lăuntric : un marș impetuos și de nestăvilit spre oribila dramă a cărei fatalitate se va manifesta și mai puternic și al cărui sfîrșit nu se poate împăca cu nici un „epilog", cu atît mai mult cu cît acest tablou, foarte greu de pus în scenă, este prevăzut cu evoluări arbitrare ale corurilor, cu proiectări luminoase de un gust discutabil și de o semnificație enigmatică și, trebuie să recunoaștem, de o banalitate care strică tot efectul grandios obținut în tabloul precedent.

În rezumat, legarea celor doi „Oedip" pare indezirabilă ; vom avea curajul să punem în studiu abandonarea ultimului tablou ?

Cît privește interpretarea, putem spune că în ansamblu, ea a fost la înălțimea tuturor așteptărilor. În primul rînd, dl. Germain Ghislain, apreciat și mai înainte, a fost o adevărată revelație : vocea lui amplă, frumoasă, expresivă, sfîșietoare, jocul și prestanța lui de o perfectă autoritate, atitudinea lui inteligentă, justa înțelegere a rolului, — îl impun ca pe un adevărat tragedian care știe să îmbine noblețea stilului cu intensitatea emoției. El, personal, a obținut un succes triumfător pe care-l merita cu prisosință. D-na Rita Gorr, în rolul Jocastei, este atît de admirabilă ca voce, expresie și justețe psihologică, încît regretăm că nu are în această partitură un rol mai mare. D-na Micheline Cortois interpretează într-un fel remarcabil personajul înfricoșător, temut, inuman al sfinxului. Ținuta ei, mișcările ei de pasăre, vocea ei cu inflexiuni unduitoare, accentele ei sarcastice, toate acestea dau rolului său relief și interes.

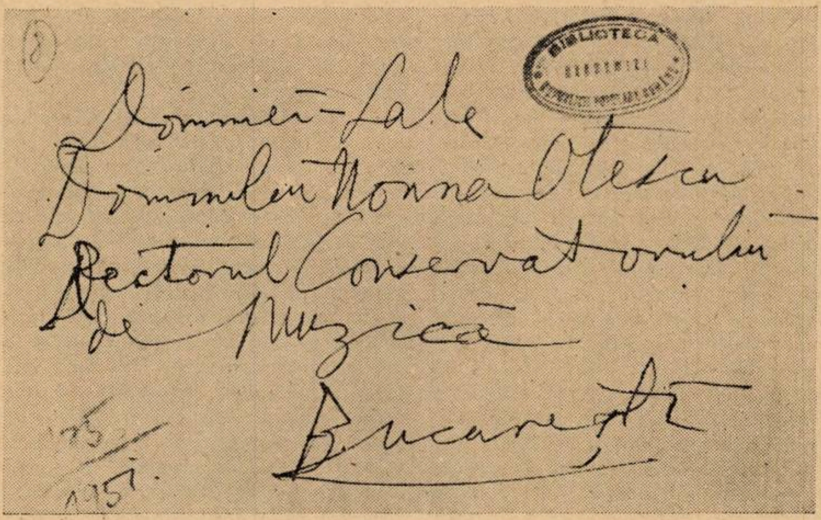
Vom cita mai departe pe d-nele Gilberte Danlée, o nobilă Meropa, d-ra Poliart, o mișcătoare Antigona, d-nii Gilbert Dubuc, un Tiresias solemn, Julien Haas un Creon crunt, Gabriel Bacquier, foarte corect în păstorul, apoi d-nii Pol și Michel Trempont, Richard Plumat, Pierre Fischer și René Lits care formează o distribuție îngrijită în toate privințele. Dansurile aranjate de d. Etchevery, au frumusețea discretă și eleganța tristă potrivită tonului operei. Punerea în scenă a lui Roger Lefèvre este interesantă, vie și se află la jumătatea drumului între realism și stilizare. Este o concepție frumoasă și suplă, care dă viață mișcărilor psihologice ale operei. Cu decorurile a fost însărcinat pentru circumstanță un artist tînăr, dl. Roger Broé. Acesta s-a arătat un artist talentat și priceput ; el a propus cîteva elemente simple și reduse la minimum : scări, practicabile, motive decorative. Afară de cîteva forme care rămîn de discutat pentru caracterul lor bizar, ansamblul este excelent atît ca concepție cît și ca realizare. În ceea ce mă privește, tocmai acest stil de decor îl doresc de ani de zile pentru un anumit gen de opere care trebuie să se desfășoare într-un cadru destul de sugestiv din punct de vedere psihologic, dar destul de simplu pentru a le ușura, a le degaja și a lăsa întreaga lor noblețe și spiritualitate. Experiența încercată aci este absolut convingătoare, cu atît mai mult cu cît s-a folosit cu iscusință și talent o serie întreagă de efecte de lumină foarte reușite.

Mă întreb în prezent dacă metoda cea mai bună pentru ca teatrul „La Monnaie" să-și regăsească o nouă tinerețe viguroasă, n-ar fi aceea de a apela la diverși decoratori în anumite ocazii bine determinate. În școlile noastre de artă există cursuri de regie și de decoruri de teatru : ce se va alege din talentul celor mai interesanți elevi ? Avem artiști de o valoare incontestabilă ; nu trebuiesc lăsate talentele nefolosite. Prima noastră scenă lirică n-ar putea da oare un exemplu de încurajare ? Dacă teatrul „La Monnaie" a pornit pe calea îndrăznelii și a orînduirii necesare a vechilor concepții, el trebuie să continue. Triumful obținut de „Oedip" îi arată că dacă frumusețea operei a emoționat profund publicul, felul cum a fost prezentat a trezit aprobarea unanimă.

Vom termina felicitîndu-l pe dl. René Defossez care a dirijat spectacolul cu autoritate și grijă și cu multă intensitate expresivă.

(„La Lanterne", 8.III.1956)

Două scrisori inedite



Domniei-tale
Domnului Nonna Otescu
Rectorul Conservatorului
de Muzică
Bucureşti
175/
1751.

Publicăm în acest număr două documente inedite ale lui George Enescu. În primul, — o scrisoare adresată muzicianului romîn Ion Nona-Ottescu — George Enescu se referă la sărbătorirea sa, în anul 1936, de către Societatea Compozitorilor Romîni.

Reproducem în cele ce urmează textul și facsimilele acestei scrisori :

în 30 noiembrie 1936

Scumpe prietene,

Cu sufletul plin de remușcări că vin să te supăr, în plină tristeță, la care știi de altminteri că iau parte din inimă, îndrăznesc, totuși, să te rog să transmiți colegilor noștri de la Societatea Compozitorilor adînca mea recunoștință pentru inițiativa și reușita manifestației de la 8 noiembrie, recunoștință ce merge îndeosebi la oratorii din ziua aceea, în fruntea cărora ești Domnia-ta.

Fie-mi îngăduit să declar c-am fost adînc mișcat, mai mult decît pot s-o spun și de cît am arătat c-am fost.

Să trăiești și să vezi „De la Matei citire" victorios.

Al Domniei-tale sincer

George Enescu

*

Al doilea document, datind din 1942, este un fragment din scrisoarea adresată directorului Operei Romîne din București — Tiberiu Brediceanu — și se referă la versiunea romînească a libretului tragediei lirice „Oedip".

Iată acum și textul acestui fragment :

Sinaia, în 31 August 1942

Prea stimate Domnule Director,

Prin aceasta declar că singura traducțiune a lui „Oedip", poemă de Edmond Fleg și muzica de George Enescu, pe care o autorizez este acea a Domnului Emanoil Ciomac, traducțiune care corespunde întru totul cerințelor muzicale, precum și celor dramatico-literare, urmînd cît se poate de aproape textul original.

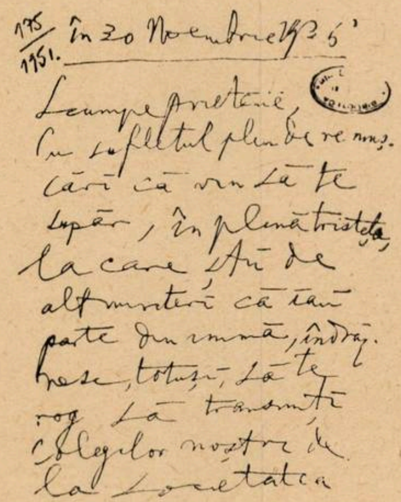
Lucrarea a fost terminată astă seară, traducătorul fiind în permanent contact cu mine.

Primiți vă rog, asigurarea prea distinselor mele sentimente.

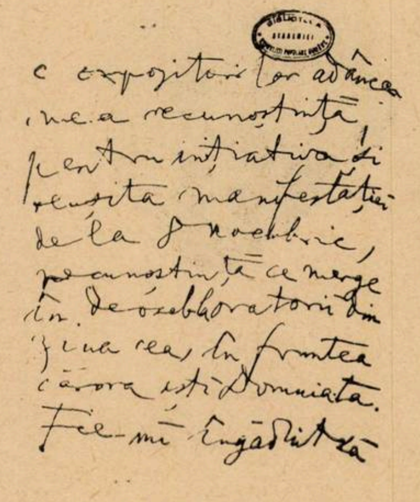
George Enescu

*

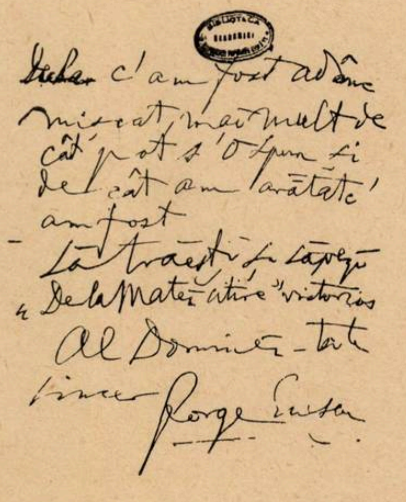
Ambele documente se află la Biblioteca Academiei R.P.R., secția manuscrise.



175/
1751. În 30 Noembre 1936
Scumpe prietene,
Cu sufletul plin de remuş-
cări că vin să te
supăr, în plină tristeţă,
la care ştii de
altminteri că iau
parte din inimă, îndrăz-
nesc, totuşi, să te
rog să transmiţi
colegilor noştri de
la Societatea



compozitorilor adânca
mea recunoştinţă
pentru iniţiativa şi
reuşita manifestaţiei
de la 8 noembrie,
recunoştinţă ce merge
în deosebi la oratorii din
ziua cea, în fruntea
cărora eşti Domniata.
Fie-mi îngăduit să



~~declar~~ c'am fost adânc
mişcat, mai mult de
cât pot s'o spun şi
de cât am arătat c'
am fost
- Să trăeşti şi să vezi
„De la Matei citire" victorios
Al Domniei-tale
sincer George Enescu

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VI SEPTEMBRIE Nr. 9/1956

34054

SUMAR

La încheierea anului Bartók . . . . * * * 3
Influența melosului popular asupra creației lui Béla Bartók . Z. Vancea 5

DECADA LITERATURII ȘI ARTEI UCRAINENE

Aspecte ale muzicii din R.S.S. Ucraineană . . . . * * * 12
Spectacolele Corului ucrainean de Stat . . . . J. V. P. 12

CREAȚII ROMÎNEȘTI

Două schițe simfonice de Theodor Rogalski . . . . . A. Rațiu 14
Un ciclu radiofonic interesant: „Noi înregistrări de muzică romînească“ . . . . D. Popovici 17

ANUL MOZART

Urmărind partitura operei „Nunta lui Figaro“ de W. A. Mozart. A. Alessandrescu 19
Pătrunderea muzicii lui Mozart în Ardeal și Banat . . . St. Lakatoș 26
O expoziție Mozart la Cluj . . . . D. Pop 31

LA ANIVERSĂRILE FRANZ LISZT ȘI BÉLA BARTÓK

Noi rezultate ale cercetărilor de la Cluj referitoare la Liszt . . St. Lakatoș 32
O serată muzicală romînească în 1914 la Budapesta . . . C. Codarcea 35
Contribuție la cunoașterea legăturilor lui Bartók cu viața noastră muzicală . . . . D. Smîntînescu 36

VIAȚA MUZICALĂ

Prima stagiune a Filarmonicii de Stat din Cluj . . . . B. André 39
Pe marginea spectacolului de estradă „Melodii! Melodii! Melodii!“ . . . . J. V. Pandelescu 39
Note din Tg. Mureș . . . . * * * 40

Supliment

PAGINI DIN CREAȚIA ROMÎNEASCĂ DE OPERĂ

IV

Vinietele publicate în revista „Muzica“ nr. 8 la paginile 4 și 63 sînt reproduceri după două portrete ale lui George Enescu făcute de N. Baboi.

La încheierea anului Bartók

Cinstindu-l pe Bela Bartók, admiratorii săi din întreaga lume se simt uniţi în acelaşi pios omagiu adus marelui compozitor. Această comuniune spirituală a unor oameni aparţinînd multor popoare diferite — comuniune atît de clar exprimată în cadrul a numeroase manifestări artistice din „Anul Bartók“ — constituie cea mai vie consfinţire a adevărului enunţat de Bartók cu privire la menirea artei de a înfrăţi popoarele.

„Festivalul Béla Bartók“ — care are loc la Budapesta — constituie o manifestare internaţională memorabilă în acest sens. Alături de muzicienii maghiari, la acest festival vin să dea viaţă nouă creaţiei bartokiene, să soarbă din frumuseţile ei numeroşi muzicieni şi simpli iubitori de muzică de peste hotare, uniţi în aceleaşi simţăminte faţă de personalitatea şi opera lui Bartók. Printre aceştia se află şi delegaţii romîni care duc la Budapesta solia admiraţiei de care se bucură creaţia lui Bartók Béla în rîndurile unui număr crescînd de iubitori de muzică din ţara noastră. Admiraţia aceasta nu se adresează numai compozitorului maghiar de faimă universală, ci şi prietenului de totdeauna al poporului nostru şi al creaţiei sale, muzicianului care — ca şi George Enescu — a pus la temelia unor lucrări de o valoare unanim recunoscută, viersul popular romînesc.

Dragostea lui Béla Bartók pentru poporul nostru s-a oglindit în gîndul şi fapta sa. De acest lucru stau mărturie scrisorile şi studiile sale, culegerile sale de folclor de însemnătate istorică, multe din creaţiile pe care le-a lăsat.

Numeroşi iubitori de muzică de la noi îşi aduc aminte de vizitele făcute de Béla Bartók în ţară, de concertele sale. Pe Béla Bartók l-au legat strînse relaţii de prietenie cu muzicieni şi alţi intelectuali romîni, ca George Enescu, D. G. Kiriac, Constantin Brăiloiu, Ioan Buşiţia, I. Bîrlea, I. Bianu, Octavian Beu etc. Aceste legături de prietenie au fost mai puternice decît oricare evenimente politice de care era legată tulburarea artificială a relaţiilor dintre romîni şi unguri. În acest sens pot fi amintite cîteva pagini din istoria ultimei jumătăţi de veac.

În 1914, în preziua primului război mondial, Béla Bartók îi scria lui Ion Bianu: *„ceea ce doresc mai mult este ca pacea să se menţină cel puţin între noi şi Romînia. Dar orice s-ar întîmpla, eu nu voi trăda munca începută şi consider ca un scop al vieţii mele să continui şi să termin studiul muzicii poporului romîn, cel puţin în Transilvania“*.

De asemenea, poate fi amintit concertul extraordinar dat în cinstea lui Béla Bartók de către Societatea Compozitorilor Romîni. In legătură cu acest concert, devenit simbolic, în manifestul Societăţii Compozitorilor Romîni cu prilejul celui dintîi concert simfonic, organizat de ea în 1923, se arăta: *„Societatea a dovedit prin concertul extraordinar dat în cinstea d-lui Béla Bartók că ştie să mulţumească, fără a ţine seama de prejudecăţi, acelora ce au binemeritat de la muzica romînă“*. Acest manifest era semnat de George Enescu, Alfonso Castaldi, D. G. Kiriac, George Dima, Ion Vidu, Ion Nonna Otescu, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu, George Enacovici, Filip Lazăr.

In anul 1931, într-o scrisoare către Octavian Beu, Béla Bartók afirma din nou: *„Crezul meu, de care sînt cu totul conştient de cînd mi-am găsit menirea de compozitor, este înfrăţirea popoarelor, o înfrăţire în ciuda tuturor războaielor şi discordiilor. Această idee încerc — pe cît îmi permit puterile — să o slujesc prin muzica mea“*.

Intr-o vreme în care în publicistica şovină exista încercarea de a-l îndepărta pe Béla Bartók de muzica noastră şi de a se crea o atmosferă neprielnică întăririi legăturilor sale cu muzicienii de la noi, muzicologul romîn Constantin Brăiloiu — secretar al Societăţii Compozitorilor Romîni — a adunat şi tradus o serie de scrieri ale lui Béla Bartók despre muzica populară romînească pe care le-a tipărit în 1937 la Bucureşti. Acesta era cel mai bun răspuns pe care-l putea da, întrucît toate aceste scrieri, în afară de înalta competinţă ştiinţifică a lui Bartók, dovedeau dragostea şi interesul său faţă de muzica poporului nostru.

Consecventă continuatoare a tradiţiilor înaintate din trecut, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. a contribuit şi contribuie în mod activ la popularizarea personalităţii marelui muzician, la mai buna cunoaştere a operei sale.

Astfel, în cadrul unei şedinţe comemorative — al cărui cuvînt de deschidere a fost rostit de compozitorul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor — un amplu referat despre Béla Bartók a fost prezentat de compozitorul şi muzicologul Zeno Vancea, iar apoi au fost audiate o serie de lucrări ale marelui muzician. Ca un nou omagiu adus memoriei sale, Uniunea Compozitorilor a comandat cunoscutului sculptor romîn Ion Jalea, bustul lui Béla Bartók.

Şedinţele comemorative de la Uniunea Compozitorilor, de la Institutul de Folclor, concertele închinate lui Béla Bartók, ciclurile de emisiuni ale radiodifuziunii romîne, articolele şi studiile apărute în presă, conferinţele şi expoziţiile în care a fost evocată figura sa, au constituit o serie de manifestări menite a adînci şi lărgi cunoaşterea lui Béla Bartók.

In cursul acestui an au răsunat în sălile de concert romîneşti în interpretarea unor muzicieni din ţară şi de peste hotare, lucrări reprezentative ale lui Béla Bartók, ca de pildă, Concertul pentru orchestră, Divertismentul pentru orchestra de coarde, Dansuri romîneşti, Concertul nr. 3 pentru pian, Sonata pentru vioară solo, Sonatina pe teme ardeleneşti, Suita pe teme maghiare, lieduri, Colinde pentru pian, Suita op. 14, etc. etc. Ele au stîrnit în ascultători dorinţa de a audia în sălile noastre de concert şi alte lucrări cum sînt Concertul pentru vioară şi orchestră, Concertul pentru violă, sonata pentru două piane şi percuţie, muzica pentru coarde, celestă şi percuţie, cvartetele de coarde, ş.a.m.d.

Muzicologii noştri au contribuit la aprofundarea cunoaşterii moştenirii lui Béla Bartók. In acest sens este edificator numărul 9/1955 al revistei „Muzica“, conţinînd studii de Zeno Vancea, E. Comişel şi M. Rodan-Kahane, precum şi aportul adus de Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comişel, I. Jagamas, la volumul *„Studiae memoriae Belae Bartok sacra“,* apărut de curînd la Budapesta. E.S.P.L.A. a tipărit un volum consacrat de Szegö Iulia lui Béla Bartók. Revista „Muzica“ a publicat, de asemenea, lucrările închinate memoriei lui Béla Bartók de către compozitorul romîn Sabin Drăgoi.

Cu prilejul „Festivalului Béla Bartók“, muzicienii din ţara noastră îşi exprimă o dată mai mult, alături de muzicienii din toate colţurile lumii, admiraţia pentru creatorul muzicii maghiare contemporane, care a dezvăluit noi căi de dezvoltare a muzicii din zilele noastre şi care, de-a lungul vieţii, s-a afirmat ca un consecvent democrat, ca un generos umanist, ca un militant pentru înfrăţirea popoarelor.

Muzica

Influenţa melosului popular asupra creaţiei lui Béla Bartók

de ZENO VANCEA
maestru emerit al artei din R. P. R.
laureat al Premiului de Stat

În actuala fază de dezvoltare a muzicii romîneşti — în care după o destul de lungă perioadă de însuşire de către compozitorii noştri a graiului muzical popular, (perioadă caracterizată printr-o multilaterală folosire şi prelucrare a materialului folcloric precum şi prin imitarea oarecum strictă a cîntecului popular) începe să se deseneze, deşi încă timid, tendinţa de transformare şi transfigurare personală a substanţei muzicii populare — exemplul muzicii lui Béla Bartók poate fi de mare folos.

În conferinţa pe care Bartók a ţinut-o în Bucureşti în anul 1934 la Societatea Compozitorilor Romîni, marele compozitor maghiar, vorbind despre influenţa muzicii populare asupra celei culte, a arătat cele trei feluri în care are loc înrîurirea aceasta ; creaţia sa proprie constituie un admirabil document pentru demonstrarea teoriilor sale *).

Primul fel de care vorbeşte Bartók, acela de prelucrare a melodiilor populare, ne interesează în studiul de faţă mai puţin, atît pentru motivul că nu reprezintă aspectul cel mai caracteristic al creaţiei sale, cît şi pentru faptul că acest fel de preocupare cu muzica populară este bine cunoscut şi practicat şi de compozitorii romîni. Ne interesează în schimb în mod deosebit celelalte două feluri de înrîurire, anume acela care se manifestă prin imitarea cîntecului popular în melodii de invenţie proprie, precum şi cel de al treilea fel, acela de creare a unui nou stil melodic printr-o organică transformare a substanţei melodiei populare pe baza unei aplicări libere a principiilor fundamentale care stau la baza muzicii populare.

Înainte de a trece la analiza melodiilor lui Bartók, trebuie amintit că invenţia sa melodică se hrăneşte din trei surse melodice diferite : din pentatonic, heptatonicul modal şi — ceea ce constituie mai ales un act de creaţie personală al lui — dintr-un cromatism derivat din anumite cîntece populare sud-est-europene care, în structura lor, conţin adeseori zece-unsprezece trepte ale gamei cromatice, ajungînd astfel la o structură melodică bazată pe folosirea tuturor treptelor gamei cromatice, fără a fi însă vreodată atonală. Mai trebuie spus că, în afară de muzica populară maghiară, Bartók a asimilat într-o aproape egală măsură şi muzica populară romînească, slovacă şi că în muzica lui există şi urme de muzică populară arabă, indiană, ritmica muzicii populare bulgare, etc. Bineînţeles, toate aceste preluări nu se prezintă în stilul său melodic ca un conglomerat pestriţ de elemente melodice heteroclite, ci ca o organică contopire a lor într-un stil melodic unitar, proces facilitat şi prin faptul că toate aceste stiluri melodice naţionale au la bază acelaşi principiu fundamental de structură melodico-ritmică monodică.

Desigur analizele care vor urma nu vor să constituie o reţetă pentru ca cineva să imite în mod mecanic procedeele folosite de Bartók ; procesul de transfigurare a substanţei muzicale populare nu poate constitui o operaţie mintală „la rece". Fiind un proces inspirativ, el este în funcţie de talentul compozitorului. În afară de aceasta, faptul în sine, de elaborare a unui stil melodic personal nu reprezintă încă, din punct de vedere artistic, o realizare deosebită, dacă mijloacele folosite nu au, în acelaşi timp, şi o mare forţă emoţională, ca în cazul muzicii lui Bartók. Aceste analize pot constitui, în schimb, o indicaţie pentru a se putea ajunge la o lărgire şi o îmbogăţire a mijloacelor de expresie, la o dezvoltare creatoare a muzicii populare, la o ieşire dintr-o fază epigonală de imitare impersonală, de simplă pastişare a cîntecului popular, caracteristică într-o destul de accentuată măsură unei bune părţi a creaţiei noastre muzicale de astăzi.

Am mai spus şi în altă parte că o creaţie muzicală de deosebită valoare poate lua naştere chiar şi în cazul cînd un compozitor rămîne strict în cadrul stilului melodico-ritmic al cîntecului popular, cu condiţia doar ca acesta să servească la exprimarea unui conţinut emoţio-

---

*) „Mai întîi, adăugînd unei melodii ţărăneşti neschimbate sau abia schimbate, un acompaniament, poate şi un preludiu, un interludiu, o încheiere. Lucrări de acest fel se aseamănă, într-o oarecare măsură, cu prelucrările de coraluri ale lui Bach. S-ar putea deosebi două specii : într-una, tot ce s-a adăugat (acompaniament, preludiu, încheiere) are o importanţă secundară ; nu este decît un cadru în care melodia ţărănească se aşează ca o piatră scumpă în legătura ei, într-a doua, dimpotrivă, principalul constă tocmai în adausuri iar melodia rămîne numai un fel de motto. Intre cele două specii nu există, se înţelege, un hotar lămurit ; sînt cu putinţă nenumărate forme de trecere. In toate cazurile, un lucru rămîne de cea mai mare importanţă, anume : cadrul în care se prinde melodia trebuie negreşit să poată fi dedus din caracterul ei, din însuşirile ei aparente sau latente. Cu alte cuvinte : melodia şi adausurile trebuie să dea impresia unei unităţi indisolubile.

In continuare, Bartók scrie : „Un alt chip de înrîurire a muzicii ţărăneşti se vădeşte atunci cînd compozitorul, în loc să întrebuinţeze muzică ţărănească adevărată, compune el însuşi imitaţii ale unor asemenea melodii şi le foloseşte ca material tematic în opera sa. Nu este o deosebire esenţială între acest chip şi cel mai sus descris"...

„Insfîrşit, înrîurirea muzicii ţărăneşti se poate manifesta într-un al treilea chip, atunci cînd compozitorul nu întrebuinţează în opera sa nici melodii ţărăneşti, nici imitaţii ale acestora şi totuşi muzica sa răspîndeşte aceeaşi atmosferă ca şi muzica ţărănească a ţării sale. Cu alte cuvinte, compozitorul îşi însuşeşte graiul muzical al ţăranilor în aşa chip, încît îl mînuieşte ca şi poetul limba maternă".

nal puternic; dar dezvoltarea nu poate stagna şi muzica populară nu poate constitui un calapod unic, singurul valabil pentru compozitorii unei generaţii, cu atît mai puţin pentru cîteva generaţii consecutive de compozitori.

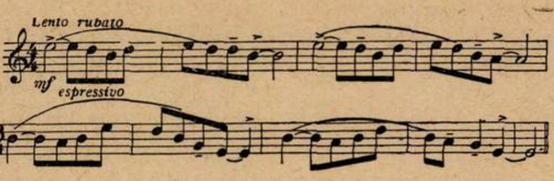
Viaţa este într-o veşnică transformare, aspectele ei mereu schimbătoare acţionează mai mult, cînd asupra unuia, cînd asupra altuia din resorturile psihicului nostru, angajînd mai mult cînd o latură, cînd alta a simţirii omeneşti; au fost epoci în care nota dominantă a simţirii oamenilor era una eroică, viguroasă, optimistă, de afirmare a vieţii, precum erau şi epoci stăpînite de pesimism, de sentimente de negare a vieţii. De aceea şi mijloacele de expresie sînt şi ele în permanentă schimbare şi mijloacele de expresie mai vechi trebuiesc tratate într-un fel nou, acomodat spiritului vremii.

*

Trecînd acum la analiza muzicii lui Bartók şi la examinarea primei laturi a problemei — şi anume în ce fel se manifestă în creaţia sa procesul de aşa zisă „imitare" a melodiei populare — trebuie să spunem, din capul locului, că în creaţia sa această imitare nu e niciodată o imitare riguroasă, ci că în acest proces intră totdeauna anumite componente personale prin care melodiile proprii devin deosebite de modelul popular, oricît de apropiate ar fi ele de altminteri ca spirit, plasticitate şi forţă expresivă. Mai trebuie spus că nu se poate trage o linie precisă de demarcaţie între procesul de imitare şi de transformare, transfigurare, totală a substanţei melodiei populare. De foarte multe ori melodiile sale iau naştere din combinarea (sub aceasta nu trebuie înţeles desigur o combinare matematică, calculată, ci una care se produce involuntar în focul inspiraţiei) de elemente, frînturi, întorsături melodice din tipuri deosebite de melodii, uneori chiar din combinarea de elemente melodice aparţinînd unor tipare melodice din muzicile populare ale unor naţiuni diferite. Alteori, prin combinarea de elemente de muzică populară cu elemente dodecafonice.

În mod firesc, melodiile lui Bartók cele mai apropiate de melodiile populare autentice sînt acele din piesele sale mici, din unele miniaturi pentru pian. Să luăm de exemplu melodia din miniatura pentru pian intitulată: „Seara la secui". Prin simplitatea structurii ei, această piesă ar putea să fie confundată şi cu un cîntec popular care nu e decît armonizat de Bartók (cum ar fi bunăoară cazul celor patru caiete de melodii populare intitulate „Pentru copii", care conţin melodii populare prelucrate de autor pentru pian).

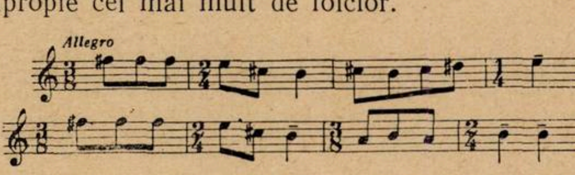
Dar nici măcar melodia din „Seara la secui" nu este o reproducere fidelă a unui model popular.



Compozitorul şi folcloristul maghiar Vargyas Lajos, într-o analiză judicioasă (vezi „Uj zenei szemle", anul 1955, nr. 9) arată particularităţile din arhitectura acestei piese. Vom reproduce începutul acestei analize:

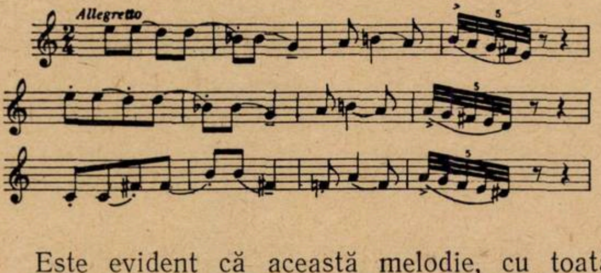
„Motive de opt sunete se succed exact în ritmul parlando-rubato al cîntecului popular; linia melodică coborîtoare de structură pentatonică reproduce stilul opt-silabic vechi parlando, pînă şi cadenţele liniilor melodice au stilul cîntecelor populare: succesiunea treptelor V-IV-I, care în mod caracteristic subliniază construcţia, dă un suport solid acestui mic cîntec. Nu avem un asemenea cîntec popular, dar am putea avea. Ce este totuşi, ce depăşeşte în această melodie cîntecul popular, ce este elementul ei personal, bartokian? Acel calcul artistic, cu care, dintr-un mic sîmbure melodic se dezvoltă întregul cîntec cu repetări şi cu modificări din ce în ce mai intense de nuanţe aproape imperceptibile, creînd astfel printr-un maximum de economie o simplitate care este rară pînă şi în adevăratul cîntec popular. Primul motiv urcă şi coboară de trei ori pe cele trei sunete care se succed în modul pentatonic. Şi aceasta înseamnă în acelaşi timp repetarea acestor motive într-un ritm deosebit, în cadrul unei singure linii melodice, ceea ce depăşeşte simplitatea unui cîntec popular. Aşa ceva se întîmplă rar, chiar într-un întreg cîntec, dar comprimat într-o singură linie şi într-un ambitus atît de mic, niciodată".

Exemplele sînt numeroase şi ar putea fi foarte instructive pentru a arăta contribuţia personală a lui Bartók chiar în asemenea melodii care se apropie cel mai mult de folclor.



(Tema din finalul pentru Sonata de pian)

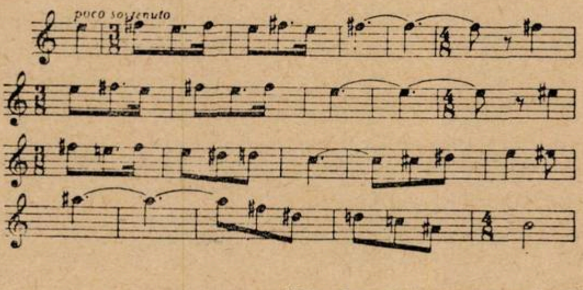
Este interesant de urmărit acelaşi proces şi la o piesă cu caracter romînesc:



Este evident că această melodie, cu toată simplitatea structurii ei, nu este o melodie autentic populară, dar compozitorul a prins din cîntecul nostru popular cîteva accente, intonaţii caracteristice, care dau acestei melodii un caracter „romînesc".

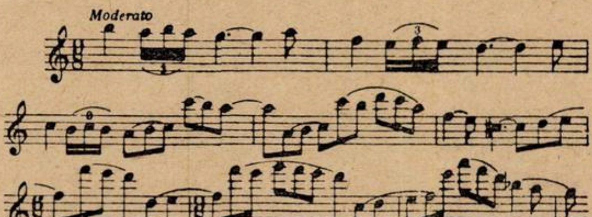
Cu cît formele muzicale folosite de Bartók sînt mai ample, cu atît procesul de imitare a structurii cîntecului popular devine mai liber. Trebuie subliniată, în primul rînd, o esenţială diferenţă între o melodie populară adevărată, cu un caracter finit, (care în puţine note exprimă tot ce are de exprimat) şi între melodiile lui Bartók, ce prin rolul lor în aceste forme complexe capătă caracter de temă, de **idei muzicale**, care prin caracterul lor emoţional cer neapărat o continuare, o dezvoltare, o tratare. Acest caracter de a susţine o acţiune în desfăşurarea muzicală a unei compoziţii, îl au mai ales primele idei din forma sonată, la lucrările de amploare mai mare ale lui Bartók (muzică de cameră, compoziţii pentru orchestră).

Cu toate că fiecare măsură, fiecare părticică din aceste melodii ale lui Bartók figurează undeva în vreun cîntec popular, sau ar putea figura, totuşi, prin acest caracter dinamic al lor, în contradicţie cu cel lirico-static al unui cîntec popular, structura melodică a temelor lui Bartók se deosebeşte deja esenţial de un cîntec popular. Trebuie accentuat însă că această însuşire dinamică nu o au numai temele întîi ale formei sonată din lucrările lui Bartók, ci şi temele cantabile, lirice, care aparţin aşa zisei idei a doua, de contrast, din expoziţia formei de sonată.

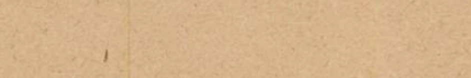


(Din Concertul pentru orchestră)

Iată de exemplu a doua parte din tema a doua a formei sonată a Cvartetului nr. 2:



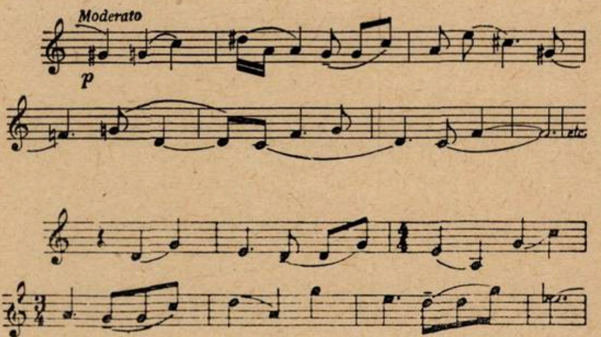
Primele măsuri reprezintă transformarea ritmică a începutului unei melodii populare autentice:



După cum se poate constata, transformarea capătă — şi aceasta este esenţialul în acest proces de „imitare" — un alt sens expresiv, decît melodia populară. Cu acelaşi vocabular melodic compozitorul exprimă un conţinut emoţional personal.

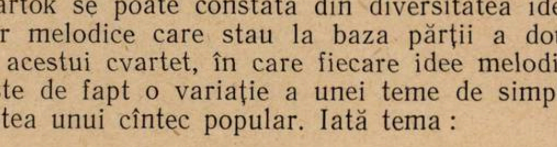
După începutul temei, cu un ambitus restrîns, ondulaţiile melodice devin din ce în ce mai mari, însuşire neîntîlnită în melodiile populare, cu toate că fiecare măsură luată în parte îţi face impresia că ar fi luată din diferite cîntece populare.

Adeseori se întîmplă ca Bartók să prezinte o temă sub două aspecte, unul diatonic mai apropiat şi altul „cromatizat", mai îndepărtat de structura melodică a unui adevărat cîntec popular, dar care, totuşi, prin anumite întorsături melodice caracteristice şi structura sa ritmică, face să simţim numaidecît că — deşi trecută prin laboratorul psihic al compozitorului, colorată de simţirea personală a sa — melodia derivă din structura muzicii populare (dăm un exemplu din partea I-a a Cvartetului nr. 3).

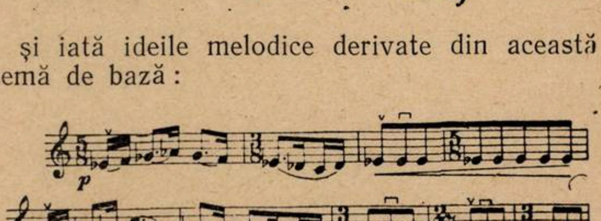


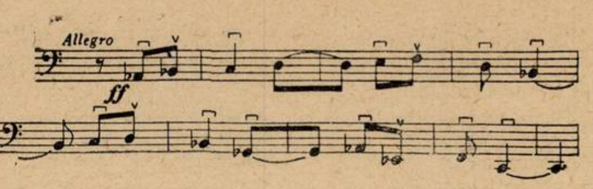
Forma cromatizată a temei prezintă deja o foarte accentuată transformare a tiparelor melodice populare; trecerea aproape în fiecare măsură de la o tonalitate la alta arată cît de liber foloseşte Bartók tonalitatea, dar cît de organică şi naturală rămîne totuşi linia melodică.

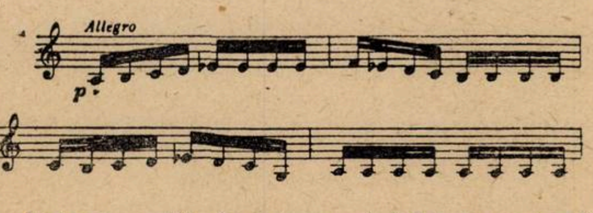
Cît de bogată este fantezia creatoare a lui Bartók se poate constata din diversitatea ideilor melodice care stau la baza părţii a doua a acestui cvartet, în care fiecare idee melodică este de fapt o variaţie a unei teme de simplitatea unui cîntec popular. Iată tema:



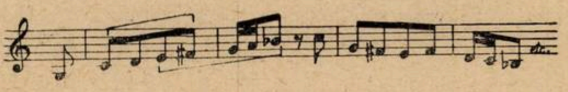
şi iată ideile melodice derivate din această temă de bază:

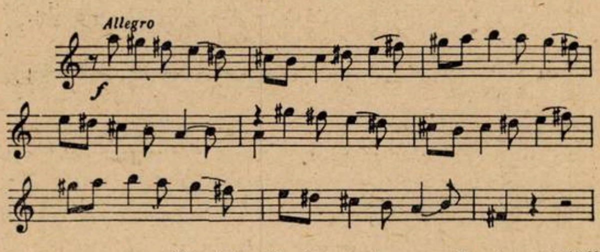






Este deosebit de interesant felul ingenios în care Bartók se foloseşte de varietatea modurilor, reuşind, ca şi prin exploatarea structurii specifice a fiecărui mod, să contribuie la caracterul divers al temelor sale. Cunoaşterea atît de temeinică a modurilor populare i-a dat posibilitatea lui Bartók de a utiliza într-un sens expresiv nou particularităţile melodice ale fiecărui mod. Astfel, de pildă, cvarta mărită atît de caracteristică pentru unele moduri deosebit de frecvente în muzica populară romînească şi slovacă, capătă un rol deosebit de important în melodica lui Bartók.

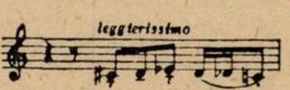




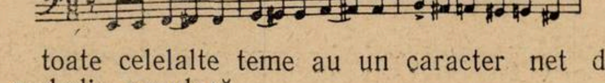
(Finalul „Muzicii pentru coarde şi percuţie")

Succesiuni de cvarte (fie perfecte, fie mărite) se întîlnesc tot atît de des în melodica lui Bartók ca şi cvartele izolate.

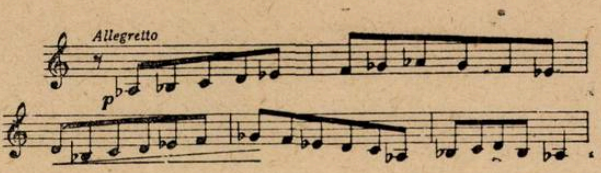
Procedeul de a deriva dintr-o celulă generatoare melodii de cele mai deosebite caractere, se poate urmări şi în cel de al patrulea cvartet, în care, din motivul cromatic iniţial

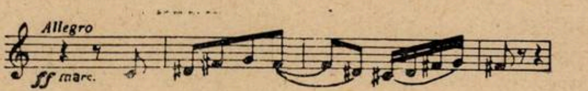


sînt derivate ideile muzicale următoare, cu un caracter expresiv cu totul deosebit. Cu excepţia Scherzo-ului, care, prin structura sa eminamente cromatică, este mai îndepărtat de folclor



toate celelalte teme au un caracter net de melodie populară

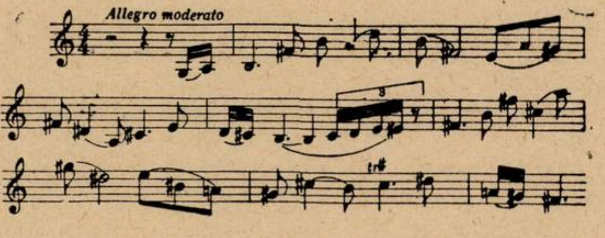


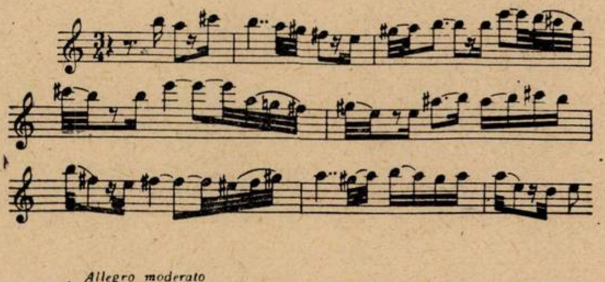


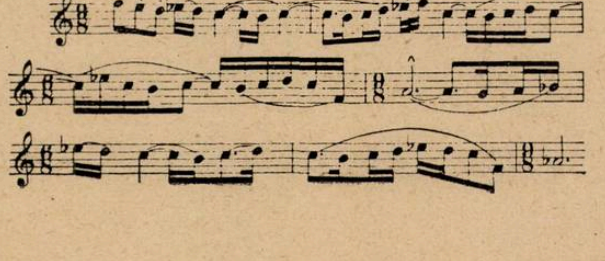
În privinţa generării tuturor temelor, adeseori din cîte un motiv iniţial aproape insignifiant, Bartók se arată a fi un demn continuator al procedeelor beethoveniene (care, după cum se ştie, în lucrările sale din ultima perioadă, a folosit în mod deosebit de amplu această metodă de a deriva toate temele unei lucrări dintr-o singură celulă melodică iniţială).

Intensa preocupare a lui Bartók faţă de muzica populară, formarea sensibilităţii şi gîndirii sale muzicale sub înrîurirea cîntecului popular este demonstrată în mod deosebit de concludent şi de o altă caracteristică generală a muzicii sale, prin care se deosebeşte atît de mult de contemporanii săi occidentali, şi anume caracterul eminamente vocal al structurii melodiilor sale.

Această cantabilitate vocală o au, cu puţine excepţii, aproape toate temele lui Bartók, chiar şi acelea care, prin caracterul lor ritmic atît de plastic conturat, sînt adevărate teme de acţiune, de dezvoltare simfonică ; în lucrările care aparţin ultimei sale maniere creatoare, vocalitatea temelor rivalizează cu aceea a unui adevărat cîntec popular. Iată de exemplu temele din partea întîi a concertului pentru vioară, din cel de al treilea concert pentru pian şi din divertismentul pentru coarde.





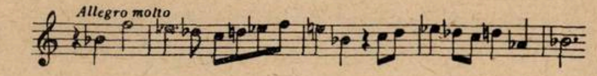


A se observa în construcţia acestor trei teme influenţa minunată a modurilor, inventivitatea uimitoare a compozitorului, care foloseşte în cuprinsul aceleiaşi melodii caracteristicile de structură ale mai multor moduri, libertatea cu care aceeaşi treaptă se modifică după interpretarea modală a porţiunii melodice respective. Astfel tema concertului pentru vioară are, în general, o structură modală doriană (cum indică sol diezul, sexta mare a modului). Pe nota fundamentală — si — modul dorian are ca sunet constitutiv al treptei a treia — re —; re diezul care apare în măsura a doua reprezintă o *inflexiune modală* spre lidian sau mixolidian, pentru ca la revenirea ei treapta să fie folosită în forma ei iniţială; după acelaşi principiu este inventată şi partea a doua a temei. Această folosire liberă a treptelor sub două forme, nu constituie în nici un caz o alteraţie modulatorică, cum este cazul în muzica occidentală, ci o alunecare pe neobservate dintr-un mod în altul, pe lîngă păstrarea aceleiaşi note fundamentale.

Aceasta constituie una din marile bogăţii ale sistemului modal şi muzica noastră populară conţine exemple deosebit de sugestive în privinţa aceasta, fără ca aceste posibilităţi să fi fost exploatate cum se cuvine, pînă acum, de compozitorii noştri. Iată de exemplu o melodie populară romînească (vezi „200 cîntece şi doine romîneşti" Editura de Stat) care conţine aproape toate treptele gamei cromatice, fără ca apariţia lor în porţiunea respectivă a melodiei să reprezinte o alteraţie modulatorică. Este de fapt o alunecare dintr-un mod în altul, melodia păstrînd însă acelaşi ton fundamental. *)

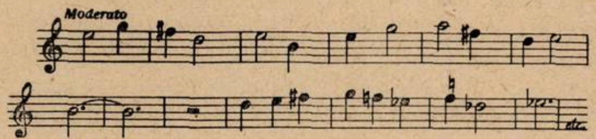
Dar şi în alte multe melodii populare de ale noastre, la fel ca şi în alte muzici populare din sud-estul european, care au în general o structură diatonică, unele trepte apar adeseori în două feluri **).

Aceste oscilaţii între două sau chiar trei moduri sînt caracteristice şi pentru multe alte melodii ale lui Bartók. „Cantata profana" conţine cîteva exemple deosebit de instructive în privinţa aceasta:

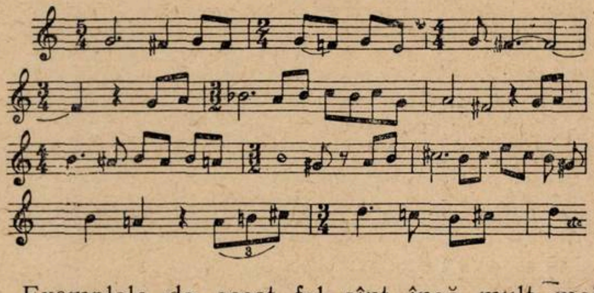


După cum se poate constata, melodia de mai sus are în fond structura unui mod diatonic (*aeolic pe bază de si bemol*) şi fără alteraţiile introduse de Bartók, — adică fără si-becar în măsura doua şi a patra, şi mi becar în măsura a treia — ar căpăta expresia unui molcom cîntec popular. Dar prin aceste alteraţii (de fapt oscilări între două moduri), melodia capătă o expresie de straniu, de vigoare sălbatică potrivită conţinutului textului.

Şi melodia de mai jos prezintă în măsurile ei de la sfîrşit asemenea modificări cromatice:



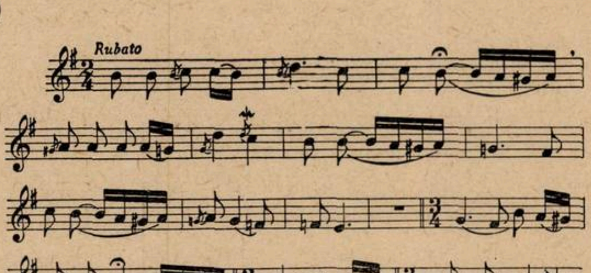
Folosirea liberă a cromatismului într-un cadru în fond diatonic, atît de caracteristic melosului bartokian, reiese foarte sugestiv din următoarea melodie extrasă din aceeaşi lucrare:

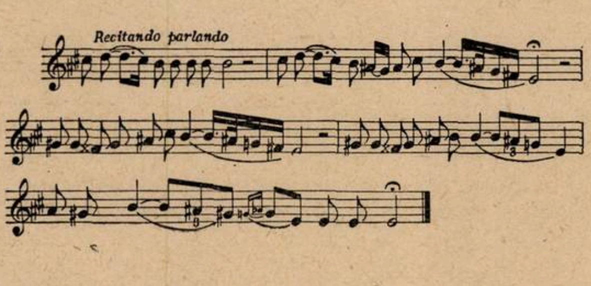


Exemplele de acest fel sînt însă mult mai numeroase decît cele citate dar, din lipsă de spaţiu, nu pot fi reproduse aci.

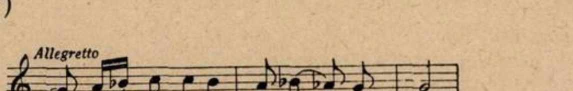
---

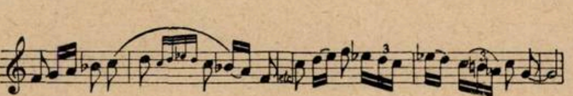
*)

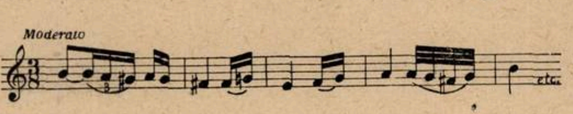


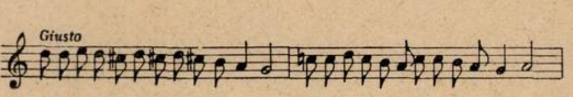


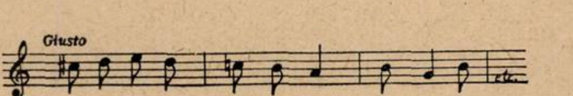
**)











Această combinare de trepte ale modurilor sub două aspecte, acest fel de a folosi în cuprinsul aceleiaşi melodii fragmente din mai multe moduri, fără a da melodiei acea nelinişte modulatorică pe care ar căpăta-o o melodie bazată pe major sau minor, reprezintă din partea compozitorului un proces creator, care dezvoltă mai departe acest **principiu existent** în melodiile populare din spaţiul geografic sud-est european.

Pe baza celor expuse pînă aci, putem grupa melodiile lui Bartók, izvorîte din spiritul muzicii populare, în două categorii: a) cele strict diatonice, care se menţin pe de-a întregul în cadrul aceluiaşi mod şi b) cele care în structura lor se bazează pe folosirea, pe diferite porţiuni ale melodiei, a mai multor moduri.

Dar influenţa muzicii populare din sud-estul Europei nu se manifestă numai în privinţa structurii intervalice a melodiilor ci şi în privinţa structurii lor metrico-ritmice.

Melodiile populare maghiare şi slovace au o structură metrico-ritmică mult mai simetrică decît melodiile populare romîneşti. Se pare că, în privinţa structurii ritmice a muzicii sale, Bartók a primit impulsuri hotărîtoare din partea muzicii populare romîneşti.

Se pare că foarte multe din temele lui Bartók arată în structura lor metrico-ritmică şi în construcţia lor arhitectonică influenţa cîntecelor populare romîneşti. De asemenea există o puternică influenţă a ritmicii muzicii bulgare. Bartók a creat el însuşi termenul „ritm bulgăresc", cu toate că menţionează în unele din studiile sale, că asemenea „ritm bulgăresc" se găseşte şi în muzica populară din Ardeal. (Am adăuga că în muzica din Ardeal acest ritm nu pare a fi o influenţă a muzicii populare din sudul Dunării, ci o caracteristică iniţială a muzicii populare romîneşti din Ardeal).

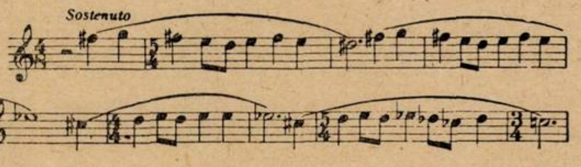
Varietatea tipurilor melodice ale muzicii lui Béla Bartók, exemplificată numai într-o măsură redusă în cele expuse pînă acum, izvorăşte în mod organic din îmbibarea sensibilităţii sale muzicale cu substanţa melodico-ritmică a diferitelor muzici populare, din însuşirea acestora, după cum spune el însuşi, ca o „limbă maternă". Termenul de „imitare", întrebuinţat tot de el, pare însă cu totul impropriu, constatînd cu ce măiestrie suverană plămădeşte melodiile sale din elementele constitutive ale melosului popular, ce profil personal capătă ele şi ce forţă expresivă excepţională au (şi, în fond, această calitate din urmă constituie adevărata lor valoare). Trebuie adăugat însă că nu ar fi suficientă frumuseţea, valoarea expresivă a temelor lui Bartók pentru a aprecia la justa ei valoare, creaţia bartokiană. Ea izvorăşte din forţa cu care Bartók reuşeşte să dezvolte aceste teme, să le pună în slujba unui fond emoţional de mare intensitate.

*

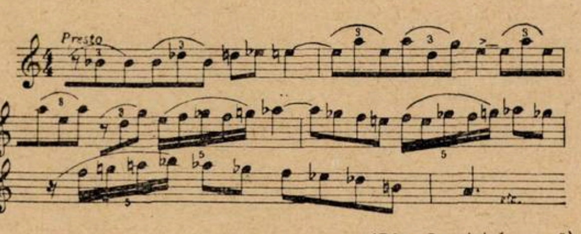
Trecînd acum la procesul şi mai complicat şi mai greu de analizat al transformării şi mai intensive, a unei adevărate transfigurări a substanţei muzicale populare, vom arăta că în aceste melodii elementul cromatic devine mai intens, intervalele de semitonuri devin uneori deosebit de frecvente, fără însă ca asemenea melodii să se asemene cu melodiile dodecafonice ale atonaliştilor occidentali. Chiar şi cromatismul lui Bartók izvorăşte în ultima instanţă din muzica populară, dar pe baza unui proces de sinteză.

Gisèle Brelet, analizînd într-un studiu cromatismul bartokian, spune următoarele: „Cromatismul lui Bartók este dominat de un diatonism latent. La Bartók gama cromatică e departe de a fi un principiu conducător, ci derivă dintr-o sinteză a tonalităţilor. Dacă, pornind din acelaşi ton fundamental, vom construi diferitele scări modale, din împreunarea lor va rezulta gama cromatică: aceasta este scara cromatică a lui Bartók. Dar el, în general, nu foloseşte totalitatea gamei cromatice care rezultă din sinteza modurilor, ci se mulţumeşte de a lega două, trei moduri".

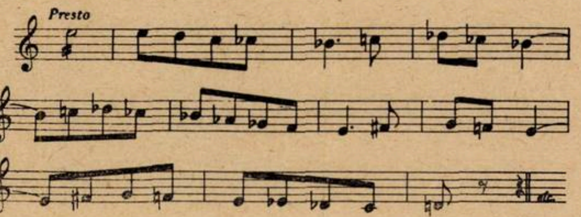
În schiţa sa autobiografică din 1921 Bartók spune că prin combinarea modurilor a ajuns „la folosirea liberă a fiecărui sunet al tuturor treptelor gamei cu 12 semitonuri".



(Din „Muzica nopţii" pentru pian)



(Din Cvartetul nr. 5)

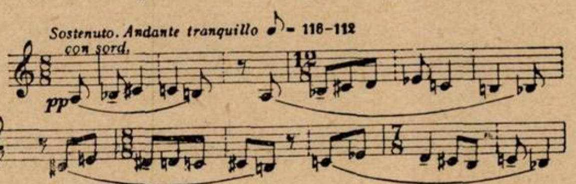


(Idem)

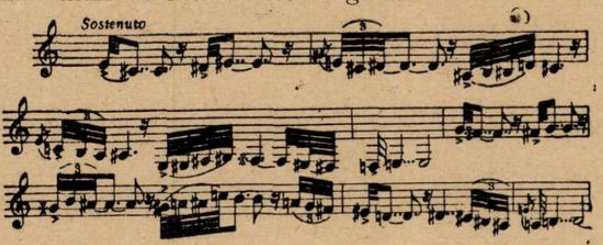
Aceste melodii păstrează încă multe elemente comune cu cîntecul popular ca, de exemplu, ritmul, structura arhitectonică, caracterul vocal-cantabil, un sens expresiv de adevărată melodie, inteligibil şi fără nici un suport armonic, o forţă emoţională prin care se deosebesc atît de mult de acele succesiuni de sunete, aşa zise melodii, ale „serialiştilor dodecafonişti", care nu au altă funcţie decît una de material combinatoric pentru o construcţie sonoră despuiată de sens expresiv.

SIBIU

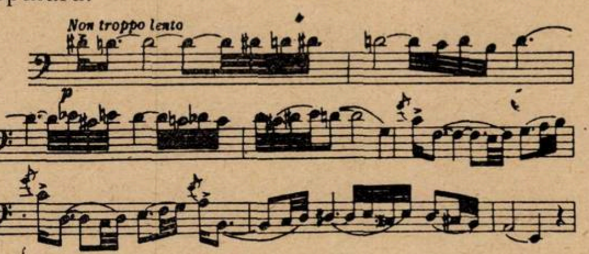
Chiar şi aceste melodii ale lui Bartók — mai puţin accesibile la o primă ascultare decît acele din categoria analizată anterior — au întotdeauna un adînc fond uman, tragic adeseori; ele sînt frecvente îndeosebi în lucrările perioadei mijlocii, cînd tragismul lui Bartók se accentuase în mod deosebit şi cînd acest sentiment şi-a găsit o zguduitoare expresie în lucrări de un fond psihic vizionar şi halucinant, ca de exemplu în „Muzica pentru coarde şi percuţie" sau „Sonata pentru două piane şi baterie".



Melodia de mai jos, din partea a treia a „muzicii..." este în fond un bocet dramatizat, fondul de durere al bocetelor accentuat pînă la maximum de intensitate tragică.

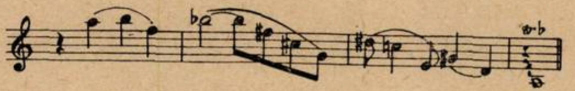


Desigur nu toate melodiile din această categorie au de-a întregul această structură intens cromatică, cu frecvenţa deosebită a semitonului. În unele din ele porţiuni diatonice alternează cu porţiuni cromatice; cele diatonice ar putea figura oricînd într-un cîntec popular. Structura metrico-ritmică a acestor melodii păstrează încă o legătură strînsă cu muzica populară.



(Andantele din Cvartetul nr. 4)

Trebuie amintit aici şi cazul aplicării de către Bartók a principiului „serial", într-un sens deosebit de acel al atonaliştilor. De exemplu tema a II-a din Concertul de vioară este bazată pe acest principiu:



dar, spre deosebire de temele seriale ale dodecafoniştilor, are un puternic sens expresiv şi se încadrează perfect în mediul tonal al întregii compoziţii.

Expresia melodiilor dodecafonice izvorăşte dintr-un domeniu psihic care a stăpînit la un moment dat pe mulţi compozitori în anii de după primul război mondial. Este desigur greu de precizat dacă aceste melodii ale lui Bartók s-au născut sub influenţa curentului atonal, sau dacă compozitorul maghiar a ajuns în chip independent la acest fel de structură melodică în anii săi de experimentare a tuturor mijloacelor expresive pe care muzica europeană le oferea în acel moment.

Faptul că melodiile dodecafonice apar deja în cele „14 bagatele" pentru pian, opus 6, compuse în anul 1908, ar demonstra că Bartók a ajuns la acest fel de melodie, chiar înainte de Schönberg şi şcoala sa, sau cel puţin concomitent. Ceea ce deosebeşte însă şi aceste melodii de acele ale compozitorilor din şcoala lui Schönberg, este prezenţa unui anumit grad de cantabilitate vocală, lipsa acelor salturi mari (specific instrumentale, caracteristice pentru şcoala schönbergiană), o vădită substanţă emoţională (deşi de o accentuată notă de penumbră, de sentiment vag, nedefinit).

După cum se poate constata din cele expuse pînă acum, creaţia lui Bartók este deosebit de variată în aspecte, care corespund oarecum şi variatelor aspecte de orientare artistică ale epocii noastre. Bogăţia ei uimitoare în privinţa mijloacelor ei de expresie izvorăşte însă, în cea mai mare parte, din creaţia populară a spaţiului geografic din sud-estul european. Din cauza anumitor condiţii istorice, naţiunile din această parte a Europei nu au putut participa pînă în secolul nostru la dezvoltarea generală a muzicii europene. Dar în creaţia muzicală a reprezentanţilor de frunte ai acestui teritoriu atît de bine delimitat din punct de vedere muzical: Bartók, Enescu, Kodaly, la care trebuie adăugat şi moravul Leos Janacek (din cauza înrudirii puternice a muzicii populare morave cu muzica din bazinul dunărean), muzica populară se afirmă pentru prima dată în dezvoltarea muzicală generală, cu neîndoielnice posibilităţi de reînnoire a muzicii continentului nostru. Opera muzicală a acestor personalităţi de frunte ale muzicii din sud-estul Europei reprezintă, ca o emanare a patru individualităţi puternice, tot atîtea variante personale ale aceluiaşi principiu de creaţie muzicală: dezvoltarea limbajului muzical popular, potenţarea la maxim a forţei sale expresive cu ajutorul mijloacelor multiple ale muzicii culte (armonie, polifonie, construcţie arhitectonică, etc). Muzica lui Bartók este unul din cele mai strălucite exemple de legătură organică a compozitorului de profesie cu creaţia populară, într-o formă de accentuată contemporaneitate, folosind toate mijloacele de expresie ale dezvoltării de pînă acum a muzicii universale.

(Exemplele din studiul de faţă sînt extrase din lucrările lui Bartók tipărite unele la Universal. E. Viena, iar altele la Gosey şi Hawkins Londra).

Aspecte ale muzicii din R. S. S. Ucraineană

În noile condiţii create dezvoltării artelor tuturor popoarelor în urma înfăptuirii primului stat socialist din lume, muzica ucraineană a cunoscut — de-a lungul deceniilor care s-au scurs — un avînt deosebit atît pe tărîmul creaţiei şi interpretării cît şi în domeniul activităţii pedagogice şi teoretice.

Dacă înaintea Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, reprezentanţii vieţii muzicale a Ucrainei se mărginiseră doar la cîteva personalităţi proeminente, ca bunăoară D. St. Bortnianski, S. St. Gulac-Artemovski sau N. V. Lîsenko, după primul război mondial — o dată cu crearea Republicii Socialiste Sovietice Ucrainene — muzica a devenit cauza întregului popor. În anii puterii sovietice au fost înfiinţate nenumărate coruri şi orchestre de amatori, ansambluri artistice şi numeroase şcoli speciale de muzică. În oraşele mari ca Kiev, Odessa, Harkov şi Lvov au luat fiinţă conservatoare la care predau cei mai eminenţi muzicieni ucraineni educînd în fiecare an noi generaţii de tineri artişti, bine pregătiţi şi capabili să corespundă înaltelor sarcini pe care le vor avea de împlinit în viaţa muzicală a patriei lor. Alături de orchestrele filarmonice, în aceste oraşe există cîte un teatru de operă în care sînt prezentate în fiecare seară operele marilor maeştri ruşi şi ucraineni, ale compozitorilor clasici şi contemporani de peste hotare.

Dezvoltarea şi înflorirea culturii întregului popor — deci şi a artei muzicale — au contribuit în mod hotărîtor la consolidarea bazelor morale şi materiale ale unei bogate munci creatoare individuale. Astfel compozitorii generaţiei crescute în anii Puterii Sovietice au creat şi creează lucrări, în toate genurile muzicale, inspirate din tezaurul bogat al cîntecului popular ucrainean. Ei caută să reflecte în operele lor viaţa nouă şi liberă care freamătă pe întinsul patriei lor, realizările încununate de succes ale oamenilor sovietici, lupta eroică dusă în trecut de poporul ucrainean — alături de cel rus — împotriva cotropitorilor străini, prietenia de nezdruncinat dintre popoarele rus şi ucrainean. Pentru realizările deosebit de valoroase pe tărîmul creaţiei, statul sovietic a acordat unui număr important de compozitori ucraineni premii, titluri şi distincţii în semn de preţuire pentru contribuţia însemnată adusă la afirmarea muzicii ucrainene.

De asemenea mulţi dintre muzicienii ucraineni duc o susţinută muncă pe tărîm obştesc, ca deputaţi în Sovietul Suprem al Republicii Socialiste Sovietice Ucrainene şi ai Sovietului Suprem al U.R.S.S.

Printre personalităţile cele mai de seamă ale muzicii ucrainene, se numără Lev Nikolaevici Revuţki artist al poporului al U.R.S.S., laureat al premiului Stalin — cel mai vîrstnic compozitor din Ucraina Sovietică. Alături de munca sa creatoare, L. N. Revuţki a desfăşurat de-a lungul deceniilor şi o rodnică activitate de interpret-pianist şi de pedagog, în calitate de profesor la conservatorul din Kiev. Sub îndrumarea lui şi-au însuşit meşteşugul componistic mai toţi compozitorii de seamă ai Ucrainei Sovietice.

Din generaţia compozitorilor vîrstnici — alături de L. N. Revuţki trebuie amintit numele lui Boris Nicolaevici Liatoşinski, artist emerit, laureat al premiului Stalin. Creaţia sa cuprinde aproape toate genurile muzicale. Domeniul în care personalitatea sa s-a cristalizat pe deplin este cel al muzicii de cameră.

O altă figură reprezentativă a muzicii ucrainene este compozitorul K. F. Dankievici, artist al poporului din U.R.S.S., preşedintele Uniunii Compozitorilor din Ucraina. Dintre lucrările sale cele mai de seamă trebuie relevată opera „Bogdan Hmelniţki", poemele simfonice „1917" şi „Othello" şi simfoniile sale.

Din generaţia mai tînără crescută în regimul sovietic menţionăm în primul rînd numele lui Andrei Iakovlevici Ştogarenko, laureat al premiului Stalin. Printre lucrările sale care au cîştigat o mare popularitate se numără cantata „Ucraina mea" şi Suita a III-a pentru orchestră consacrată memoriei poetei Lesia Ucrainka. De o caldă apreciere s-a bucurat şi muzica sa compusă la filmul „Lupta pentru Ucraina Sovietică".

Un alt reprezentant de seamă al muzicii sovietice ucrainene este Arkadii Dmitrievici Filipenko, elev al lui L. N. Revuţki. A. D. Filipenko şi-a îndreptat efortul creator în special către domeniul muzicii de cameră. Cvartetul al doilea pentru coarde, dedicat luptătorilor partizani şi generalului de partizani Kovpak, a fost distins cu premiul Stalin.

Printre compozitorii care au contribuit la crearea unei opere sovietice realiste se numără şi compozitorul ucrainean Iurii Serghievici Meitus, laureat al premiului Stalin. Alături de operele „Perekop" şi „Haidamacii", „Tînăra Gardă" se situează printre realizările sale dramatice cele mai de seamă.

Decada literaturii şi artei ucrainene care s-a desfăşurat în ţara noastră între 27 august şi 5 septembrie, a dat poporului nostru posibilitatea de a-şi apropia mai mult tezaurul artei muzicale ucrainene.

Spectacolele date de corul popular ucrainean de stat, manifestările artistice la care au participat muzicieni ucraineni în frunte cu K. F. Dankievici, bogatele emisiuni muzicale de la posturile noastre de Radio, contribuţiile aduse de artiştii din ţara noastră la prezentarea muzicii ucrainene au făcut din Decada literaturii şi artei ucrainene o manifestare sărbătorească.

Spectacolele corului ucrainean de Stat

În cadrul Decadei artei şi literaturii ucrainene ne-am bucurat de vizita Corului popular ucrainean de Stat, care vine pentru a doua oară în ţara noastră. Formaţia a luat fiinţă, se ştie, în 1944 cuprinzînd, la început, un mic grup de corişti. Sub îndrumarea şi conducerea activă a compozitorului şi folcloristului Grigori Veriovka, maestru emerit al artei din R.S.S. Ucraineană, grupul a crescut. A fost organizată o mică orchestră de instrumente populare — baiane, bandure şi ţambale, un violoncel, un fluier şi o tamburină — apoi un grup mai mare de dansatori.

Deşi alcătuit din amatori, munca serioasă desfăşurată în răstimpul anilor scurşi, studiul temeinic asupra cîntecelor interpretate şi a dansurilor prezentate, au făcut ca nivelul spectacolului să depăşească acest stadiu. Corul este omogen, cu partidele bine echi-

DECADA ARTEI ŞI
LITERATURII UCRAINENE

Aspect de la spectacolul corului popular ucrainean de Stat.

librate. Se cîntă cu precizie şi nuanţat, cu gradaţii frumoase către forte şi piano, ce permit tălmăcirea expresivă a cîntecelor. Repertoriul formaţiei, constînd în cîntece şi dansuri populare ucrainene şi ale popoarelor vecine şi prietene, este mare. L-am găsit, în raport cu spectacolele din anul 1952, reînnoit aproape pe de-a întregul.

O seamă de cîntece exprimă pămîntul, peisajul ucrainean. Un frumos exemplu l-a constituit „Cîntecul Niprului" pe versuri de Taras Şevcenko, evocator prin caracterul său măreţ şi calm. Alte cîntece sînt inspirate de viaţa nouă a poporului cum este „Cîntecul despre tractorista Maria Drotenko" sau din poezia clasică ucraineană, ca „Veşnic revoluţionar", cîntec compus pe versurile poetului Ivan Franko. Ele au exprimat prin ritmurile lor cadenţate, prin aerul lor marţial, hotărîre şi energie, un îndemn viguros la muncă şi luptă.

Au plăcut mult cîntecele legate de poezia stepei ucrainene: „Vîntule, vîntişorule", „Privesc spre cer", „Foşneşte pădurea" ş. a. interpretate cu viaţă de către solişti şi orchestră, uneori pe fondul armonic al corului care a cîntat desebit de expresiv. S-au evidenţiat soliştii Niculae Gubrii, Dmitrii Paraniuk, Daria Homenko, Darie Prohorenko. Vocile lor sînt curate şi puternice.

Simpla şi frumoasa armonie, iar uneori polifonia populară, s-a făcut permanent simţită; şi dacă unele cîntece într-o tonalitate minoră au un caracter nostalgic ca „S-a dus cazacul peste Dunăre", (prelucrarea lui Davîdov), „Teiul bătrîn" etc., cîntecele vesele, cu strigături, **Ceastuşki** ca şi „refrene din Periaslav" (muzica de Zigeler) ş. a. au redat optimismul şi umorul înnăscut al poporului.

Cîntece ca „Mica mineră" de Veriovka, închinate vieţii de muncă, au fost interpretate cu vigoare de Tamara Zalevskaia. Ele au fost acompaniate de baian şi însoţite de mici desfăşurări coregrafice cu caracter popular care le-a dat o notă originală, specifică.

Dintre soliste s-a mai distins şi Eleonora Iaroţkaia. In „Privighetoarea" de Krapivniţki-Zaremba, ea a vădit frumoase însuşiri de soprană de coloratură ale cărei acute puternice, clare şi vocalize îndrăzneţe, bine realizate, i-au atras admiraţia ascultătorilor.

Ca şi în trecut, corul a cîntat bucăţi romîneşti: „Jocul prieteniei" de Jean Letoni, pe versuri de Eugen Frunză şi „Republica în sărbătoare" de Radu Drăgan pe versuri de Maria Banuş; executate cu mult avînt, în spiritul lor romînesc, acestea au stîrnit, la rîndul lor, entuziasmul publicului.

Conducerea artistică revine în primul rînd maestrului Veriovka. Cu gesturi dirijorale ponderate dar foarte ferme, foarte sigure, transmite precis intenţiile sale corului, dinamizîndu-l şi reuşind să realizeze concepţia sa interpretativă — aceea de a prezenta cît mai curat, mai sincer şi emoţionant muzica populară ucraineană.

O remarcabilă dirijoare am aflat şi în persoana Eleonorei Scripcinskaia, profesoară la Conservatorul din Kiev. Ea a condus corul cu energie şi competinţă.

O bună parte a programului a fost împlinită de dansurile ucrainene. Popularul Gopak, pe care Musorgski l-a introdus cu cinste în opera sa „Tîrgul din Sorocinţk" am putut să îl urmărim în forma sa cea mai autentică. La început, perechile evoluează lent, fetele descriind mişcări pline de gingăşie şi graţie; apoi dansul se animă brusc. Este o mişcare vijelioasă, în doi timpi, care creşte progresiv şi la care participă întreg colectivul dansant. Figurile devin tot mai diverse, mai îndrăzneţe — unele cu caracter acrobatic impresionant — pentru a sfîrşi tot aşa de neprevăzut pe cît începuseră.

Au impresionat, de asemenea plăcut, dansul rus, dansul moldovenesc şi îndeosebi dansul bucovinean — acesta din urmă realizat cu multă distincţie, cu nobleţe. In toate manifestările coregrafice (maestrul de balet Leonid Kalinin) s-au putut desluşi, sub aparenta libertate şi fantezie a mişcărilor, o disciplină serioasă, mare precizie ritmică şi o organizare a elementelor de ordin scenic care poate sluji de exemplu, oricînd, formaţiilor noastre similare.

Orchestra (dirijor Iacob Orlov) a cîntat moderat, susţinînd cu discreţie corul şi soliştii, apoi manifestîndu-se viguros, în momentele de expansiune ale dansatorilor.

Costumele multicolore ale fetelor au contribuit cu nota lor artistică şi sărbătorească, la izbînda unui spectacol care a însemnat nu numai o puternică afirmare a artei populare ucrainene, dar şi a prieteniei de nezdruncinat dintre acest popor şi poporul nostru.

J. V. P.

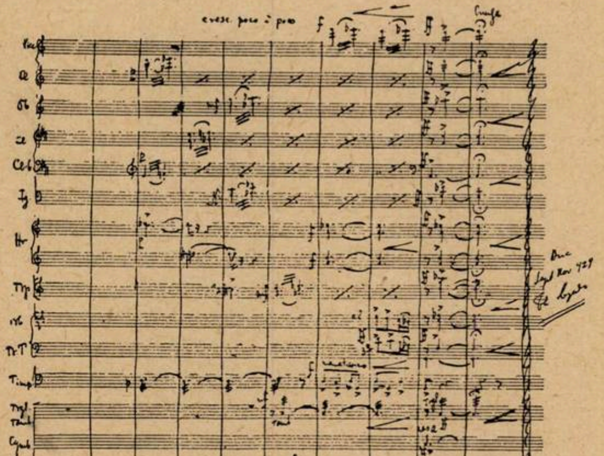
Creaţii romîneşti

Două schiţe simfonice de Theodor Rogalski

de A. RAŢIU

Printre lucrările mai vechi care constituie o realizare a şcolii naţionale romîneşti, cele două schiţe simfonice: „Inmormîntare la Pătrunjel" şi „Paparudele" de Theodor Rogalski ocupă un loc de seamă. Astăzi, cînd valorile trecutului sînt redate iubitorilor de frumos, cînd opere înconjurate de o nemeritată uitare îşi recapătă preţuirea cuvenită, lucrările lui Rogalski trebuie să se afle prezente pe lista compoziţiilor de care nu ne putem lipsi. Opera sa, din păcate, nu e vastă; cu atît mai mult trebuie cunoscută în întregime.

Compozitorul Theodor Rogalski, a cărui pierdere o resimţim şi astăzi, a fost un artist în accepţia cea mai înaltă a cuvîntului — un muzician foarte sensibil, cu o admirabilă pregătire, cu un talent multilateral, ce s-a manifestat timp de trei decenii pe tărîmul compoziţiei, pianului şi dirijatului. Pedagog eminent, de o generozitate rară, el a lăsat o amintire vie atît orchestrelor cu care a colaborat, cît şi elevilor săi din clasa de orchestraţie, pe care i-a iniţiat cu drag în tainele muzicii simfonice. Dăruindu-se cu tot sufletul celor care aveau nevoie de sprijinul său, el a fost poate prea sever cu sine. Puţinele sale compoziţii sînt rodul unei probităţi artistice rar întîlnite, compozitorul fiind cu totul străin de succesele cîştigate cu uşurinţă.



Pagina finală a manuscrisului schiţei simfonice „Paparudele"

Fie că e vorba de lucrări de început, între care Cvartetul de coarde distins în 1926 cu Premiul I George Enescu (în care mai găsim unele influenţe raveliene) sau de ultimele sale lucrări — cele trei admirabile dansuri simfonice, opera sa prezintă anumite trăsături personale care îi asigură unitatea şi, în acelaşi timp, viabilitatea. In cele două schiţe simfonice, „Inmormîntare la Pătrunjel" şi „Paparudele", scrise în anul 1929, aceste trăsături apar cu evidenţă. Deşi lucrări de tinereţe, ele sînt pe deplin reprezentative pentru stilul compozitorului, ajuns de timpuriu în posesia unor bogate mijloace artistice, capabile să exprime conţinutul emotiv al muzicii sale.

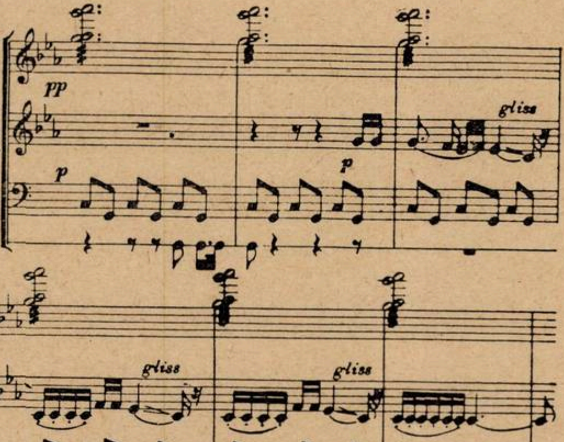
In prima schiţă găsim aceleaşi accente pe care le vom reîntîlni în melodia „Salcia" sau în dansul macedo-romîn „Gaida". Compozitorul, impresionat în faţa tristului spectacol al morţii, desfăşoară o gamă largă de sentimente, de la înduioşare la revoltă. In „Paparudele", el dovedeşte acel unic simţ al culorii, ce-l caracteriza. Tabloul dansului ritual, cu izbucniri elementare, e prins pe viu, cu semnificaţia întreagă şi cu tot pitorescul ce-l degajă. Marea măiestrie a tratării orchestrale (o partitură vie, colorată, cu detalii deosebit de interesante, menţinîndu-se însă în limitele unei economii proprie artei superioare), puternica expresie a armoniei ce colaborează, logic, la adîncirea intensităţii emoţionale, varietatea ritmului, conciziunea formei, toate acestea sînt încadrate în sfera perfectă a unui stil unitar, naţional. Aceste mari calităţi constituie, laolaltă, meritul considerabil al lucrării intitulate, cu atîta modestie, două schiţe simfonice. După cum, pe drept, considera compozitorul Zeno Vancea, în cuvîntul omagial închinat lui Rogalski, aceste schiţe sînt un moment de răscruce în istoria muzicii romîneşti.

*

Prima piesă, **„Inmormîntare la Pătrunjel"**, înfăţişează un tablou specific periferiei bucureştene din acea vreme, ce îmbina obiceiurile orăşeneşti, nou introduse, cu tradiţiile arhaice de la ţară. Convoiul mortuar, ce se apropie, ajunge în prim plan şi apoi se îndepărtează, este însoţit atît de pompoasa muzică militară, cît şi de lamentaţiile bocitoarelor profesionale. Aspectul pestriţ al procesiunii nu scapă ochiului atent al artistului, dar sufletul său, vibrînd uman, se înduioşează în faţa acestui spectacol, trist poate prin însăşi vulgaritatea sa: mulţimea curioşilor ce se îmbulzesc, indiferenţa ce se ghiceşte în jelaniile tarifate ale femeilor, tristeţea mută a celor apropiaţi. În succintul program literar scris de compozitor, citim : „..**Deodată o scurtă răbufnire de fanfară militară : desigur, răposatul, poate vreun mic slujbaş al Statului, era decorat“.** Viaţa răposatului este reconstituită rapid, dintr-un singur amănunt ; o viaţă ca multe altele, fără un ideal înalt care s-o scoată din anonimat, o viaţă meschină, într-o societate fără perspectivă, ce-l răsplăteşte cu o modestă decoraţie. Compătimirea merge, mai degrabă, către această viaţă ce s-a scurs inutil, nelăsînd nimic în urmă-i.

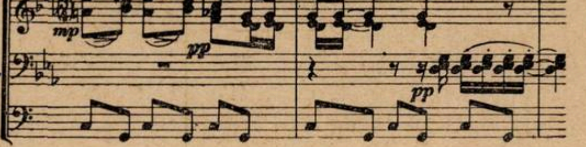
Apropierea convoiului este sugestiv realizată în muzică. Viorile prime, cu surdină, în registrul acut, ţin, în pianissimo tremolat, secunda mică sol — la bemol, dublate o octavă mai jos de viorile secunde cu surdină. Această pedală superioară, ce va dura 24 măsuri, este punctată din timp în timp, de ritmul funebru al tobei. În măsura a 5-a, se adaugă şi basul obstinat al timpanilor, ce va continua pînă la sfîrşitul piesei. Basul merge de fapt în măsura de 3/4, ce va mai apare frecvent în cadrul măsurii de 6/8, deplasînd accentele şi producînd varietatea ritmului, dar păstrînd echivalenţa aritmetică (ca şi mai tîrziu măsura 12/16). Cornul englez expune tema principală (a), conţinînd cele trei glissande care, împreună cu repetarea insistentă a notei finale, sugerează foarte bine lamentaţia bocitoarelor.

1.



Ultimele două tacte ale temei se aud apoi din nou, cu o octavă mai jos, la clarinetul bas. Îi răspunde un alt motiv (l-am numit b), care evocă mersul greoi, copleşit de tristeţe, al convoiului. Acesta se poate încadra în măsura de 3/4.

2.



Th. Rogalski după o fotografie din epoca în care a compus cele „Două schiţe simfonice“

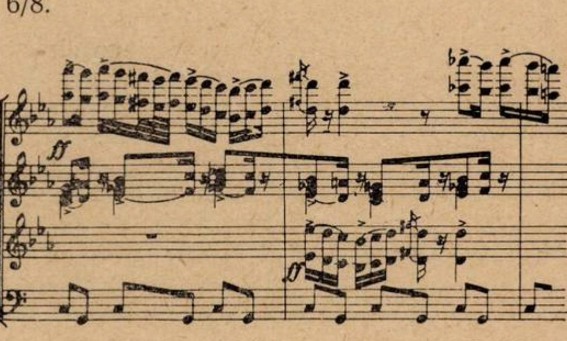
În orchestraţie este folosit oboiul, combinat în armonie cu corn englez şi fagot. Falsa relaţie la-la bemol, interpretată ca apogiatură armonică, intensifică sentimentul de tristeţe. Răspund, iar cu o octavă mai jos, clarineţii, pe un acord ţinut de trei tromboni surdinaţi.

Prima temă se aude din nou, de data aceasta la oboi, o octavă mai sus şi cu răspunsul la corn englez. Convoiul se apropie mereu, se creşte în dinamică. Fundamentul continuu al timpanilor e dublat de pizzicatele violoncelelor, apoi de ale contrabaşilor. Şi, în cele din urmă, se adaugă şi doi fagoţi. Un mers cromatic, ascendent-descendent, se aude la viole, dublate mai întîi de fagoţi şi o trompetă cu surdină în registrul grav, mai apoi de clarinet, bas şi trombon.

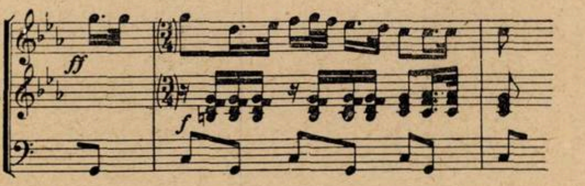
Tema apare pentru a treia oară, de data aceasta în canon la distanţă de o jumătate de măsură. Celor doi flauţi şi doi oboi, în octave, le răspund doi clarineţi şi doi corni, la unison.

Convoiul a ajuns în faţa noastră. Pedala superioară de la viori încetează. După o gamă rapidă a acestora şi a piccolei, apare o nouă temă care va forma un fel de episod central. De fapt, ne aminteşte de motivul „b“ amplificat şi modificat ritmic. Acum s-ar putea subînscrie măsura de 12/16, în interiorul celei de 6/8.

3.



Tema este expusă în octave de viori (plus flautul piccolo), iar acordurile paralele sînt desfăşurate poliritmic, de trompete cu surdină, corni şi pian. Răspunsul imitativ este dat de către clarineţi, oboi, viole şi tromboni. O nouă imitaţie, de data aceasta la terţă mică, intensifică mult încordarea. Intrarea sa pe o subdiviziune de timp, deplasînd propriu-zis bara de măsură, suprapunerea tonalităţii de mi bemol major (eolic cu treapta IV alterată suitor) peste armoniile paralele de la alămuri şi basul obstinat do-sol, dau o mare tensiune acestui moment care se rezolvă cu totul neaşteptat:

4.


O trompetă şi doi oboi, la unison, plus acordurile de corni, aduc această rafală de marş funebru, de un efect copleşitor. Scurtul citat de fanfară, inclus într-un moment culminant, dovedeşte un simţ dramatic deosebit, menţinut în limitele unui gust artistic ireproşabil. Şi imediat, mai înainte de a putea degenera în umor macabru, reapare tema părţii centrale, în intrări imitative foarte strînse, cu participarea întregii orchestre, pînă la un fortissimo culminant, după care sonoritatea scade repede. Îndepărtarea procesiunii e realizată printr-o serie de acorduri la instrumentele de lemn.

Acum reapare tema de bocet (a), în canon la octavă între flauţi şi clarinet bas. O trompetă cu surdină, în registrul grav, reia mersul cromatic, în timp ce cornul cu surdină, împreună cu viorile secunde, readuc, în *pianissimo*, fragmente scurte de lamentaţie. Se reaude şi motivul b, la corn englez şi corni cu surdină, dublaţi de pizzicate. Convoiul s-a îndepărtat cu totul. Aduse parcă de vînt, mai apar frînturi din ambele teme şi apoi totul piere, într-un tremolo ce se stinge la instrumentele de percuţie.

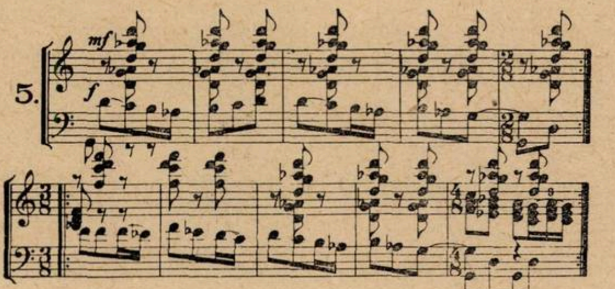
Construcţia acestei piese, de o simetrie perfectă, este derivată din conţinutul literar pe care-l serveşte fidel. Schema simplă — creştere-culminaţie-descreştere — corespunde perfect intenţiei programatice, iar gradaţiile sonore şi emotive sînt realizate cu o înaltă măiestrie.

*

Cea de a doua schiţă simfonică ne înfăţişează un alt tablou al periferiei bucureştene din acea vreme. Jocul cu substrat magic al paparudelor, invocînd ploaia în zilele secetoase de vară, impresionează prin caracterul său primitiv şi ne întoarce cu gîndul la epoci îndepărtate, cînd existenţa omului pe pămînt era în mod continuu ameninţată, iar factorii exteriori, ce-i condiţionau viaţa, nu puteau fi cu nimic influenţaţi. Compozitorul ştie să vadă, dincolo de pitorescul aparent şi se opreşte, compătimitor, la trista condiţie a existenţei umane din vremurile străvechi. Dezlănţuirea dansului este impresionantă. Totul creşte într-un vîrtej ameţitor, se opreşte o clipă, şi dansul se declanşează din nou, cu mai multă furie.

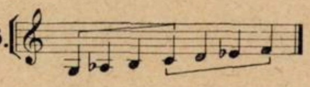
Realizarea muzicală a acestei piese, simplă în aparenţă, este magistrală. Aici se vădeşte întreaga artă componistică a lui Theodor Rogalski, eminent cunoscător al resurselor orchestrale. Partitura sa dovedeşte siguranţă deplină şi inventivitate continuă, dozată cu gust.

Primele măsuri au un caracter introductiv. Acordul re-sol-la bemol-re, distribuit pe două octave (la suflători de lemn, trompete, coarde pizzicato şi pian), apare, contradictoriu, la fiecare două optimi în cadrul măsurii de 3/8, ceea ce dă o savoare ritmică specială. Fagoţii, clarinetul bas şi coardele grave aduc o celulă din tema ce se va auzi în curînd. După alte cîteva repetări ale acordului şi frînturilor de temă, aceasta apare în plin, împreună cu acordul susamintit.

5.


Ambele perioade ale temei se repetă. De notat şi prelungirea ultimului tact al perioadei 1-a cu 2/8, iar al perioadei 2, cu 4/8. Acordurile majore ce apar aici, sînt încredinţate trompetelor cu surdină, başii-timpanilor (în combinaţie cu piatti, tobă mare şi contrabaşi). Cornii dublează unele note ale melodiei, în mod ingenios, înviorînd orchestraţia.

In ceea ce priveşte interpretarea armonică a acestei teme, ea este scrisă în următorul mod popular:

6.


Perioada 1-a foloseşte seria primelor cinci sunete (mod major cu treapta II alterată inferior). Acordul caracteristic conţine nota fundamentală (finala sol), cvinta (re) şi treapta cromatizată (la bemol), mult mai importantă pentru definirea modului decît terţa. Perioada 2-a foloseşte toate treptele. Ea apare la început ca o modulaţie la tetracordul minor do-fa (de unde şi acordul do-re-fa), revenind apoi la modul iniţial. Interesant de observat că, dacă nota sol nu s-ar impune atît de categoric ca finală, seria celor şapte sunete, prin inversarea tetracordurilor, s-ar putea uşor interpreta în tonalitatea de do minor.

După expunerea temei, urmează opt măsuri de insistentă repetare a acordului caracteristic, mereu la intervalul de două optimi. Tema se aude apoi, pentru a doua oară, în întregime, dar expusă, de data aceasta, în mod succesiv, de diverse combinaţii instrumentale, situate la distanţă de două octave: perioada 1-a la piccola şi clarinet bas, repetarea ei la oboi şi trompetă, perioada a doua la flauţi şi fagoţi, repetarea ei la vioara 1 şi corni. Armonia se îmbogăţeşte cu noi acorduri în registrul grav.

Urmează o suprafaţă, destul de lungă, cu caracter dezvoltător, obişnuită scherzoului. Alternează fragmente de temă cu elemente noi, alte fragmente se succed în intrări imitative strînse, pasaje de creştere la coarde sînt urmate de o lungă coborîre cromatică la suflătorii de lemn (pe acorduri de septimă de dominantă), de factură tipic orchestrală. Tema reapare, în noi tonalităţi şi creşte pînă la un fortissimo realizat în întreaga orchestră. Un pianissimo subit (cu tremolo de timpan) este urmat de un glissando de patru măsuri la instrumentele de coarde, pe fundalul transparent al flauţilor şi clarineţilor, în baterii rapide.

Dintr-odată se reaude acordul iniţial, repetat cu aceeaşi insistenţă. Repriza temei se face în canon. Trombonii şi clarinetul bas expun, în octave, tema. O măsură mai tîrziu intră, în registrul acut, flauţii, în octavă cu oboii şi trompeta. E un moment culminant, un fel de iureş ameţitor, realizat în întreaga orchestră. Canonul începe încă o dată, dar pentru scurt timp. Sonoritatea scade simţitor, fragmente de temă trec de la trompete la instrumentele de lemn. Pe un pasaj ascendent al instrumentelor de coarde, în tremolo intensiv, se aude începutul temei în valori augmentate, în acordurile puternice ale trompetelor şi cornilor. Un pianissimo neaşteptat, eteric, la coarde, o creştere rapidă, o răbufnire a temei la tromboni şi piesa se termină pe un acord de şase sunete (provenind din cel iniţial) într-un tutti puternic.

Dacă prin dimensiuni aceste piese aparţin de domeniul miniaturii, prin conţinutul lor puternic şi complex, prin originalitatea ce se degajă, ele depăşesc cu mult cadrul limitat al unor fugitive tablouri sonore. Apreciate de George Enescu, cele două schiţe simfonice ale lui Theodor Rogalski se situează la loc de cinste, în rîndul celor mai de seamă realizări ale muzicii noastre. Cunoaşterea lor înseamnă un prilej de înălţare şi un omagiu adus compozitorului, iar pentru creatorii de azi, un imbold în realizarea de noi opere valoroase pe drumul ascendent al muzicii romîneşti.

Un ciclu radiofonic interesant: „Noi înregistrări de muzică romînească"

Iniţiativa Radiodifuziunii de a crea o emisiune specială în fiecare săptămînă, dedicată noilor înregistrări de muzică romînească, este lăudabilă şi foarte instructivă. In acest chip se pot populariza multe lucrări de autori romîni, cu totul necunoscute, scrise fie mai recent, fie cu ani în urmă. După cum se ştie, în sălile de concert au prioritate lucrările recent terminate, ceea ce constituie un lucru firesc; dar nu trebuiesc neglijate nici lucrările vechi, de valoare. În însemnările de faţă vom trece în revistă cîteva din lucrările prezentate la microfon, arătînd unele aspecte şi probleme ce se reliefează.

Sonata pentru vioară şi pian de Liviu Ionescu [1] e concepută în cinci părţi, contrastante ca tempo, ce au un colorit de cîntec popular romînesc, fără a recurge la citat. Ceea ce ne-a impresionat plăcut au fost scherzo-ul (Partea III-a) şi finalul, care, deşi simple în concepţie, sînt inspirate şi de o bogată inventivitate melodică şi ritmică. O latură mai puţin izbutită o constituie forma, care are un caracter improvizatoric, ceea ce transformă lucrarea într-o suită. Prima parte, care în general imprimă specificul sonatei, apare amorfă şi neînchegată, mult prea diluată, iar părţile lente nu sînt suficient de expresive. Avînd în vedere că autorul nu este la primele lucrări, este drept a i se pretinde o îndrăzneală mai accentuată, care să îndepărteze academismul mult prea sever ce se face simţit.

Sonata în si minor pentru vioară şi pian de Liviu Comes. In frumoasa interpretare a violonistului Mircea Săulescu, am putut asculta o sonată concisă, în două părţi, plină de muzicalitate, cu o tematică nobilă şi cu un pronunţat spirit al polifoniei. În partea I-a apare un cîntec nostalgic, din regiunea Sibiului, care imprimă mişcării o atmosferă asemănătoare cu „gravele" sonatelor de violină ale vechilor maeştri italieni. In partea II-a apare o formă de sonată bitematică, cu teme derivate din cîntul iniţial, într-o mişcare mai rapidă, ca, în încheiere, să reapară nostalgica temă iniţială. Totuşi, lucrarea deschide discuţii! Liviu Comes a preluat o concepţie a şcolii clasice italiene. Dar să nu uităm că de atunci tehnica componistică italiană a evoluat mult. Dacă compozitorii contemporani italieni pornesc de la clasici, ei nu sînt anacronici, ci lărgesc această sferă printr-un aport propriu, legat de concepţia şi tehnica componistică cea mai evoluată a veacului nostru. E destul să ne gîndim, de pildă, la Casella, Malipiero, Goffredo Petrassi sau la Luigi Dalla Piccola! Credem că pe viitor compozitorul Liviu Comes își va perfecționa tehnica sa și sîntem siguri că și puterea de expresie va fi mult mai puternică, cu atît mai mult cu cît autorul a dovedit în alte lucrări ale sale o concepție mai avansată de creație.

---

[1] Nu trebuie să uităm că autorul este un talentat dirijor, care a condus cu pricepere Orchestra cinematografiei şi cea a ansamblului M.A.I.; el a dat mai multe lucrări, fără a studia compoziţia în conservator.

Șase pasteluri pentru oboi și pian de Alfred Mendelsohn. Diversitatea genurilor abordate e o caracteristică de seamă în muzica compozitorului Alfred Mendelsohn. Posedînd o tehnică sigură, compozitorul încearcă să rezolve în fiecare lucrare noi probleme creatoare. Cele șase miniaturi, au o nuanță bucolică, un suflu romantic reținut, o subtilitate a scriiturii instrumentale în care se reliefează duioasa cantilenă a oboiului; ele ne-au transmis o sinceră emoție artistică. Piesele au și o valoare aparte, prin faptul că umplu golul literaturii noastre pentru instrumente de suflat.

Cîntec de leagăn de Gheorghe Dumitrescu e o lucrare lirică, ce se desfășoară într-un ostinato al pianului, peste care vocea suprapune o melodie de esență populară, plină de o inspirație poetică cu nuanțe de tristețe, amintind lirismul corului femeilor din prima parte a oratoriului „Tudor Vladimirescu". Piesa constituie o contribuție prețioasă în repertoriul nostru de acest gen.

Ciclul: Patru studii de concert de Grigore Ghidionescu, se caracterizează printr-o virtuozitate instrumentală de mare efect sonor și este foarte pianistic ca scriitură. Limbajul e însă adesea convențional, armoniile nu îndeajuns de interesante și concepția asupra muzicii de pian ne pare depășită, amintind de unele piese, din cele puțin izbutite, ale romanticilor. Avem convingerea că autorul dispune de suficientă experiență și sensibilitate pentru a obține noi rezultate în viitor.

Sonata pentru două viori și pian în stil vechi de Leon Klepper este o lucrare veche a autorului, scrisă în stilul preclasic, cu influențe din muzica lui Bach și a vechilor maeștri italieni; calitatea esențială este scrisul instrumental impecabil, de o mare muzicalitate, și forma foarte bine echilibrată.

Menuet lent pentru vioară și pian de Dan Constantinescu. Dan Constantinescu este un eminent absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. A fost elevul maeștrilor Mihail Jora și Leon Klepper, sub îndrumarea cărora a scris lucrări mai în toate genurile, dintre care amintim: Suita și Sonata pentru pian, Menuet lent și Sonata pentru vioară și pian, lieduri pe versuri de Eminescu, Topîrceanu, Ronsard, un cvartet de coarde, un Concert de coarde și emoționanta baladă pentru orchestră simfonică „Toma Alimoș". În evoluția sa, compozitorul pornește de la muzica franceză, ca apoi să se apropie de problemele culturii muzicale romînești, tratate adesea cu un suflu enescian. Muzica sa este nobilă, cu o bogată gîndire polifonică și o interiorizare care nu o face abstractă, ci o îndepărtează de coloritul de efect. Menuetul audiat e o lucrare mai veche, plină de vis și meditație poetică, cu o nuanță arhaică, redată prin coloritul modal al melodiei. Credem potrivit a se imprima și alte lucrări ale autorului, mai recente, cum sînt: Concertul pentru coarde și balada „Toma Alimoș". Talentul său deosebit, în plină dezvoltare, ne dă mari speranțe pentru creațiile sale viitoare.

Avînd în vedere rezultatele strălucite de la examene ale absolvenților secțiilor de compoziție ale Conservatorului, propunem să fie difuzate și alte lucrări de tineri compozitori, de un remarcabil talent, ca: Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Mircea Istrate, Miryam Marbé, Felicia Donceanu, Adrian Rațiu, Sergiu Schapira, Victor Ceaikovski, Ștefan Winckler, ale căror lucrări ar îmbogăți literatura romînească a tinerilor creatori.

În încheiere, putem afirma că nu poate decît să ne bucure inițiativa Radiodifuziunii și sperăm ca aceasta să fie continuată cu mare succes și de acum înainte.

DORU POPOVICI

Urmărind partitura operei „Nunta lui Figaro" de W. A. Mozart

de ALFRED ALESSANDRESCU
maestru emerit al artei din R.P.R.

La nimeni nu se poate învedera mai bine decît la Mozart influența covîrșitoare pe care o poate exercita mediul asupra formării unui compozitor.

Pe vremea cînd s-a născut Mozart, orașul Salzburg, supranumit și „Roma Austriei", răsuna zi și noapte de serenadele din curtea palatului rezidențial, de concertele din cele 25 biserici și catedrale, de simfonia minunată a sutelor de clopote și a jocurilor mecanice de clopoței, risipite prin toate colțurile fermecătoarei cetăți arhiepiscopale.

Și dacă ținem seama că în casa lui Leopold Mozart, tatăl micului Wolfgang-Amadeus, se făcea de asemenea multă muzică, putem ușor deduce cît de mult a contribuit această ambianță suprasaturată de muzică la formarea artistică a copilului minune.

Pe de altă parte, Salzburgul, prin așezarea lui geografică, la jumătatea drumului dintre însorita Italie, și neguroasa Germanie de nord, oferea unui tînăr muzicant prilejul de a contopi în muzica sa stilul atrăgător al *bel canto*-ului italian cu practica severă a contrapunctului școalei din Lipsca.

Stilul mozartian îmbină astfel cu o rară măiestrie claritatea și verva spumoasă a melodiei italienești cu adîncimea de gîndire și vigoarea germanică.

Apropierea Salzburgului de Viena contribuie în același timp ca înrîurirea acestei încîntătoare capitale să se facă de asemenea simțită în opera lui Mozart. Acest oraș imens, rezumînd influențe multiple, pătruns pe atunci de spiritul francez, cultiva două forme muzicale aproape înrudite: *opera comică* franceză și *Singspiel*-ul vienez, genuri de muzică dramatică, în care muzica alterna cu dialogul vorbit. Această atmosferă dezvoltă la Mozart și o eleganță seducătoare, o fantezie spirituală, o uimitoare facultate de adaptare.

Aplicarea, pe de altă parte, a ideilor reformatoare ale lui Gluck la scene vesele luate din întîmplările vieții de toate zilele, a creat în operele lui Mozart tipuri care vor fi socotite încă multă vreme ca modele ale genului.

Primele două opere din copilărie ale lui Mozart, scrise pîn la vîrsta de 12 ani, *Bastien și Bastienne* și *La Finta semplice* (Naiva prefăcută), ne arată limpede, încă de pe atunci, cele două direcții care aveau să caracterizeze viitoarea sa creație muzicală: linia, care pornește de la *Singspiel*-ul german, urmînd modelul operei comice franceze, și care duce de la *Bastien și Bastienne* la *Răpirea din Serai*, culminînd apoi cu *Flautul fermecat*, și linia operei bufe italiene, care atinge punctul culminant în cele trei capodopere ale sale: *Figaro, Don Juan* și *Cosi fan tutte*, toate acestea din urmă scrise în limba italiană.

Principiile reformatoare ale lui Gluck cu privire la operă, care scot la lumină importanța dată expresiei cuvîntului față de muzică, au avut o influență netăgăduită asupra lui Mozart, mai ales în opera sa „seria" (serioasă) *Idomeneo*.

Totuși o deosebire fundamentală există între Gluck și Mozart: deși amîndoi recunosc importanța hotărîtoare a scenei, Gluck era în primul rînd dramaturg și în al doilea, muzicant, în timp ce, la Mozart, latura muzicală primează asupra celei dramatice. Simțul teatral al lui Mozart l-a apărat însă pe compozitor de a cădea în greșeala pe care o semnalase Gluck, și anume de a căuta numai strălucirea muzicală în dauna efectului teatral.

Mozart considera că într-o operă, poezia trebuie să fie neapărat „fiica supusă a muzicii". *„De ce* — scria el într-o scrisoare adresată tatălui său — *operele comice italienești plac pretutindeni cu toată sărăcia libretului lor?... Pentru că muzica domină totul, și acest fapt te face să uiți de rest. Cu atît mai mult însă poate plăcea o operă, cu cît planul lucrării e bine alcătuit și cu cît cuvintele sînt scrise numai pentru muzică, iar nu aruncate la voia întîmplării..."*

Weber socotea că Mozart atinsese cu *Răpirea din Serai* deplina maturitate a experienței sale artistice și că celelalte opere ale sale i-au adus numai experiența vieții și a lumii.

După succesul puternic obținut de *Răpirea*, Mozart era îndreptățit să creadă că putea merge mai departe pe drumul operei germane.

Iosif al II-lea, împăratul Austriei, desființă în 1783 opera germană de la Viena, înlocuind-o cu un teatru de operă italiană care dispunea de un ansamblu artistic remarcabil. Supărat, Mozart scrie tatălui său: „...*fiecare națiune își are opera sa; de ce trebuie dar ca noi, germanii, să nu avem? Oare limba germană nu e tot atît de bună pentru cîntat, ca și limba engleză sau rusă"* ?. Și mai departe: *„Aceasta ar duce la înflorirea teatrului național, care a* *dat roade atît de frumoase și ar fi veșnic o pată rușinoasă pentru noi, germanii, dacă nu am gîndi nemțește, dacă nu am vorbi și chiar dacă nu am cînta nemțește!"*

Cu toate aceste declarații, opera bufă italiană devenind la modă din ce în ce mai mult, iar Mozart pierzînd orice nădejde în progresul unei opere naționale, se hotărî să urmeze și el curentul general prielnic operei italiene. Totuși, pentru a scrie o lucrare de oarecare însemnătate, avea nevoie, în starea materială în care se afla, de o comandă fermă.

Peste o sută de librete de operă i-au trecut prin mîini, fără ca el să se poată decide să scrie opera visată.

Intîmplarea a făcut ca el să cunoască în 1783, la Viena, pe omul de care avea nevoie: venețianul Lorenzo da Ponte, de meserie preot, profesor de retorică și de muzică, om inteligent, șiret, galant, spirit de aventurier, care a avut însă marele merit de a fi ghicit prin instinct geniul lui Mozart.

Da Ponte scrie pentru Mozart libretul operei *„Nunta lui Figaro"* prelucrînd piesa cu același nume a lui Beaumarchais, care fusese reprezentată la Paris cu un scandal răsunător din cauza tendințelor ei politico-revoluționare. Chiar dacă acțiunea piesei se petrecea în Spania, era ușor de înțeles că un nobil cum era contele Almaviva nu putea fi decît exponentul regimului feudal, iar Figaro reprezentantul poporului asuprit.

Da Ponte, care se bucura de stima lui Iosif al II-lea, a izbutit să convingă pe împărat că piesa lui Beaumarchais nu mai conținea, în noua sa versiune ca libret de operă, nimic din ceea ce putea ofensa demnitatea unui teatru imperial, așa încît Mozart putea să-și înceapă lucrul. Opera a fost compusă în cîteva luni, fiind terminată în aprilie 1786.

Muzica lui Mozart nu putea însă să nu țină seama de frămîntările sociale din vremea sa; el, care cunoscuse toate umilirile la curtea prinților arhiepiscopiei din Salzburg, nu putea să uite de a oglindi, în muzica sa, curentele revoluționare din popor, așa că această muzică, cu toată grația sub care se înfățișează, ascunde și un ton revoluționar, pe care dacă nu l-am recunoaște, am avea o impresie falsă despre operă.

Mozart, ajuns la deplina sa maturitate, dovedește o măiestrie neasemuită ca muzician dramatic, făcînd în muzica sa să reînvie clar elementul revoluționar.

Este, dar, foarte important, ca la reprezentarea operei, să se țină seama că acțiunea ei se petrecea pe vremea cînd a fost concepută și ca atare, e necesar ca, în anumite scene, realismul să domine cu putere, pentru ca personajele să nu pară niște marionete sau statuete de porțelan de Meissen, — și să se scoată în relief vădițele contradicții dintre păturile sociale în conflict. Să nu uităm că acțiunea din *Figaro* se petrece în preziua marii revoluții franceze, care avea să izbucnească peste doi ani.

Dar *Figaro*-ul lui Mozart e în același timp și o glorificare a dragostei, a amorului galant. Personajele, pe care i le-a pus la dispoziție abatele Da Ponte, actori ai unei comedii realiste, sînt admirabil zugrăvite prin muzica lui Mozart; ele au dobîndit, prin pana lui, o înnobilare care plutește pe deasupra textului și care ne face să uităm de unele defecte ale acestor personaje, căci într-adevăr această muzică e de o grație și o vioiciune, din care se desprinde un farmec irezistibil. Zglobie, spirituală, înaripată, melodia mozartiană se reînnoiește veșnic în contururile ei clare și luminoase.

Ceea ce e cu deosebire de admirat la muzica lui Mozart și în special în *Figaro,* este legătura pe care o face el între diferitele părți ale operei (arii, duete, terțete, coruri etc.). Pe cînd la vechile modele italienești, aceste bucăți erau separate prin fraze de legătură banale și lipsite de interes, la Mozart, acțiunea scenică e continuu animată și își păstrează tot timpul interesul dramatic, prin admirabila concordanță dintre muzică și textul comediei, care în *Figaro,* e de o perfecție neobișnuită pînă atunci. Ceea ce în text nu e indicat pentru a deveni melodie cîntată, rămîne totuși inteligibil prin dialogul cîntat. Și în acest scop, Mozart folosește așa-numitul *recitativo secco,* care era acompaniat de cîteva acorduri de clavecin.

In finale însă, muzica nu mai cedează locul său recitativului. Acesta servește numai de a lega firul acțiunii, el trebuie deci să se apropie cît mai mult

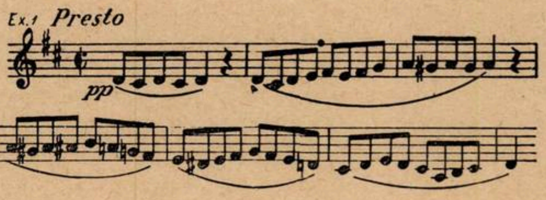
„Nunta lui Figaro" pe scena Teatrului de Operă și Balet din București

de limbajul vorbit, să fie spus cu volubilitate, totuşi cu claritate, spre a putea fi bine înţeles, insistîndu-se uneori asupra unor anumite cuvinte, care trebuiesc subliniate. E cea mai mare greşeală ca aceste recitative să fie cîntate ca nişte arii.

In muzica lui Mozart, ansamblurile joacă un rol foarte important. Din 28 de numere, din care se compune partitura lui *Figaro,* 14 sînt arii şi 14 ansambluri. Aceste ansambluri, pentru a fi înţelese aşa cum se cuvine, cer de la ascultător să pună la contribuţie nu numai simţirea, ci şi gîndirea. Acest lucru îl vom vedea mai departe.

Uvertura operei, deşi nu are vreo legătură tematică cu opera, e străbătută de o vervă spumoasă, înflăcărată. Ceea ce impresionează şi ţine încordată atenţia auditorului în aceste pagini, nu e atît cantilena, cît freamătul continuu al unui ritm vijelios şi irezistibil :

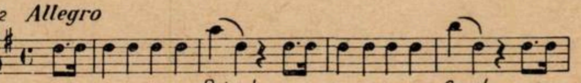
Ex.1



La ridicarea cortinei, găsim în scenă pe Figaro şi pe Suzana, logodnica lui. Figaro e eroul principal al piesei. Din servitorul, aliat util al stăpînului în *Bărbierul din Sevilla* al lui Rossini, Figaro devine, în opera lui Mozart, adversarul stăpînului : el trage sforile acţiunii în interesul său propriu. El întruchipează înainte de orişice pe omul sănătos la minte şi cu prezenţă de spirit.

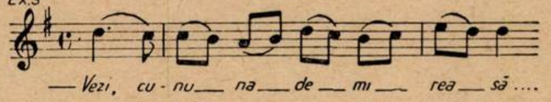
In timp ce Figaro măsoară odaia, pe care i-a destinat-o contele, pentru a găsi un loc potrivit pentru a-şi aşeza un pat

Ex.2



Suzana îşi potriveşte, privindu-se în oglindă, cununa de mireasă. Imediat apare caracterul voluntar şi şiret al subretei, care nu e de loc fiinţa nevinovată, care s-a făcut din ea. Suzanei parcă nici nu-i pasă că Figaro se osteneşte tot aplecîndu-se mereu şi strigînd într-una : „Patru, şase, şapte !“ Ea continuă pe un desen melodic în optimi

Ex.3

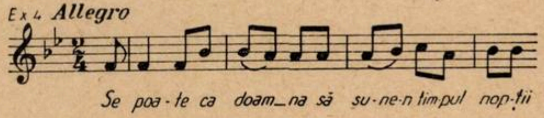


admirîndu-se cu cochetărie în oglindă şi nu se lasă pînă nu-l aduce şi pe Figaro lîngă dînsa, ca să-i admire cununa. Figaro reia şi el motivul Suzanei, în timp ce instrumentele de suflat par că rîd în trioletele lor vesele şi *staccate.*

W. A. Mozart după o litografie

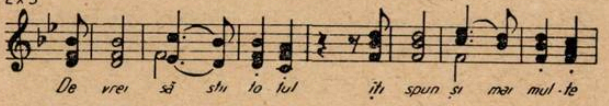
Nu durează mult şi îndoiala începe să se strecoare în sufletul lui Figaro. După un scurt recitativ, urmează un alt *duet,* în care Figaro începe să aibă bănuieli asupra intenţiilor contelui faţă de Suzana :

Ex.4



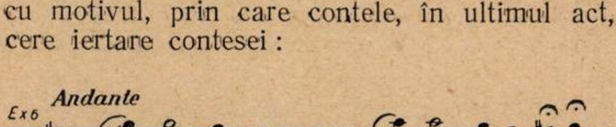
Aspectul muzicii e la început vesel, deoarece Suzana încearcă să ia totul pe un ton comic, dar deodată situaţia se schimbă : pentru a alunga bănuielile lui Figaro, Suzana îşi ia un aer serios şi făgăduieşte să spună tot planul contelui. Fraza muzicală, contrastînd cu situaţia veselă a scenei, îmbracă un caracter de dojană :

Ex.5



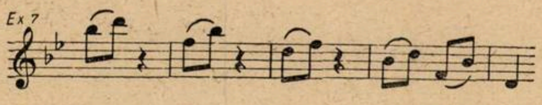
Această melodie se pare, — după muzicograful german Anton Mayer — că are o mare înrudire cu motivul, prin care contele, în ultimul act, cere iertare contesei :

Ex.6



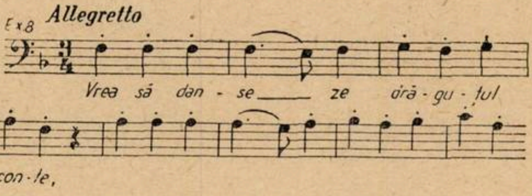
ceea ce dovedește că asemănarea aceasta nu e întîmplătoare și că Mozart a ținut să stabilească o relație între motivul Suzanei și cel al contelui. Acest lucru ne face să bănuim că Almaviva, peste toate asigurările și făgăduielile date soției sale, păstrează poate încă în fundul sufletului său o vagă speranță că Suzana, pînă în cele din urmă, va fi tot a lui.

Figaro rămîne totuși chinuit de gînduri ; atmosfera se tulbură puțin prin cîteva acorduri ușor disonante, și duetul se pierde într-un *pianissimo,* pe un tremolo îngrijorat al viorilor secunde și al violelor, în timp ce viorile prime lasă să coboare frînturi din acordul ținut de instrumentele de suflat :

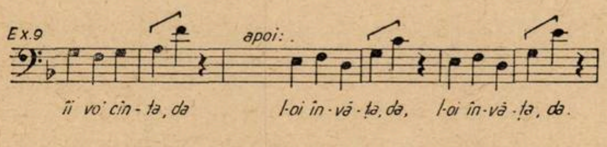


Tot interesul dramatic al acestei atmosfere, dominate de sentimentul de îndoială, e redat aci în nuanțe estompate de o uimitoare simplicitate.

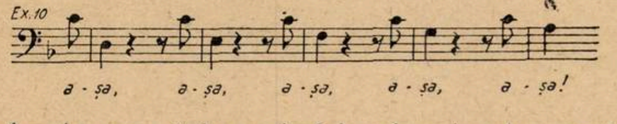
Animozitatea lui Figaro pentru stăpînul său izbucnește din nou în cunoscuta arie : *„Vrea să danseze, drăguțul conte"*... :



arie, care, de obicei, e ascultată cu o ureche distrată, fără a se percepe toate intențiile compozitorului. Frazele lui Figaro evocă aci tot timpul fie împunsături de floretă, fie lovituri de pumnal : așa, uneori fraza muzicală conține intervale în salturi, ce pornesc de jos în sus :



iar alteori salturi care pornesc de sus în jos, ca niște lovituri de pumn bine aplicate :



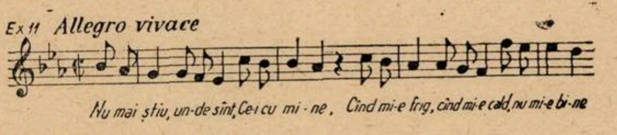
Acestea nu sînt apostrofele glumețe ale unui servitor credincios : ele sînt spuse cu seriozitate, căci Mozart a avut el însuși prilejul să știe ce e viața de lacheu, cînd contele Arco îl maltrata într-un chip nedemn, așa că izbucnirile lui Figaro împotriva „drăguțului conte" *(signor contino)* sînt cu totul îndreptățite.

Aria lui Bartolo, care urmează, e scrisă în stilul buf italian și nu prezintă nimic deosebit.

In *duettino* dintre Marcelina și Suzana, fata din casă are prilejul să spună nesuferitei guvernante o serie de „amabilități", care împung cu multă ironie, în același ton muzical fin de comedie, cum era obiceiul pe atunci.

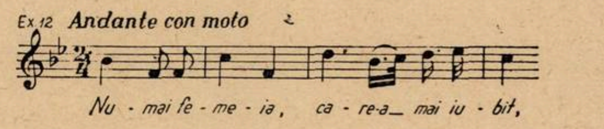
Sosește Cherubin, care e o figură foarte caracteristică a operei mozartiene și poate personajul cel mai perfect realizat. El apare peste măsură de timid în fața contesei, dar altfel, un ștrengar plin de farmec ; o dorință nedefinită și nepotolită e trăsătura principală a acestui caracter. El se aruncă în dragoste fără nici un gînd, fără nici o discriminare — *„ogni donna mi fa palpitar"* („orice femeie mă face să palpit") — și se lasă în voia oricărei aventuri. Poate că nu mai e un copil, dar desigur nu e nici un bărbat cu adevărat. Ceea ce Beaumarchais caută să zugrăvească prin cuvinte — acea epocă și fericită și nefericită a pubertății — Mozart reușește cu o genială măiestrie, în cele două arii ale pajului. Cine ar fi putut în adevăr mai bine ca dînsul să traducă în muzică toate aceste stări sufletești fugitive, prima dorință, prima mărturisire, prima emoție ? Mozart a găsit accentele cele mai sincere pentru acest amestec de dragoste înflăcărată, dar și de dulce melancolie.

Din prima arie : „Non so piu cosa son, cosa faccio" :


Ex 11
Allegro vivace
Nu mai știu, un-de sînt, Ce-i cu mi - ne, Cînd mi-e frig, cînd mi-e cald, nu mi-e bi-ne

țîșnește temperamentul entuziast al lui Mozart ; aici găsim revărsarea unei inimi calde, tinerești, însetate de dragoste ; melodia e întretăiată de emoția febrilă a adolescentului în stare să îndrăgească prima femeie ce-i iese în cale, fie Suzana, fie contesa ori Barbarina. Orchestra e extrem de discretă, redusă la un acompaniament de coarde cu surdine, susținut de acordurile sincopate de neliniște ale suflătorilor (clarinete și corni) cu sonorități moi și catifelate.

Cealaltă arie a lui Cherubin, din actul II, *„Voi che sapete..."*



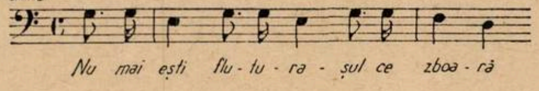
în timiditatea ei dulce și cu interiorizarea ei fermecătoare, completează cealaltă latură a sufletului pajului — dorul său tineresc și nevinovat — rotunjind astfel admirabil caracterul lui Cherubin, care totdeauna evoluează în limitele artei celei mai alese.

Terțetul Suzana — Basilio — Contele e treapta premergătoare pentru marele Final din actul II și e caracterizat prin prefăcuta umilință a ipocritului iezuit Basilio, redată toată în formă de coral plin de grație.

Cu o măiestrie neegalată e realizată de Mozart și scena în care Cherubin e descoperit de conte în ascunzătoarea lui de pe fotoliu : la început Almaviva rămîne mut de stupoare; orchestra își reține și ea respirația cîteva clipe, pînă ce personajele de pe scenă își revin din surpriza și din teama lor, și pînă ce contele izbucnește cuprins de furie.

După un scurt cor plin de voioșie, urmează celebra arie a lui Figaro, care s-a bucurat de cea mai largă popularitate încă pe vremea lui Mozart, cînd era cintată și fluierată pe străzi și prin toate localurile, arie pe care compozitorul o readuce mai tîrziu în scena cinei din *Don Juan*:

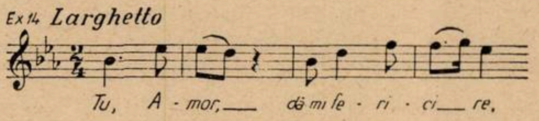
Ex 13



Această arie, cu ritmul ei de marș militar, susținut de alămuri și timpane, termină primul act într-un vesel *do major*, ce acompaniază defilarea grotescă a lui Cherubin, care urmează să plece la regiment.

Minunata cavatină a contesei: *„Tu, Amor, dă-mi fericire“* deschide actul II:

Ex 14

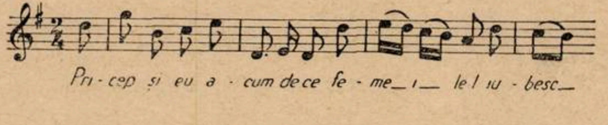


Tonul acestei arii este reținut și de o rară noblețe.

După cum ariile lui Cherubin sînt întruchiparea pasiunii tinerești, tot astfel din aria contesei se desprinde dorul unei femei mature, al unei inimi curate, al unui suflet stăpînit de o senină resemnare, ceea ce explică și atitudinea ei maternă față de paj. Cine ascultă minunata arie a contesei știe că această femeie e deasupra oricărei bănuieli de infidelitate conjugală. Apoteoza acestui caracter o aflăm, la Mozart, în fraza deosebit de caldă a contelui, care, la sfîrșitul operei, se închină în fața nevinovăției soției sale, căreia îi cere iertare (Nr. 6).

După a doua arie a lui Cherubin (Nr. 12), de care s-a vorbit mai sus, urmează aria ștrengărească a Suzanei, cu acea frază plină de grație, care aduce iarăși o voioasă bună dispoziție:

Ex 15



Terțetul Suzana, — Contele — Contesa și *duettino* dintre Suzana și paj, care trebuie spus cu volubilitate, aproape în șoaptă, mai mult fără timbru, dar cu o dicțiune perfectă, — sînt pregătirea marelui Final al actului, una dintre paginile cele mai remarcabile din întreaga literatură a operei.

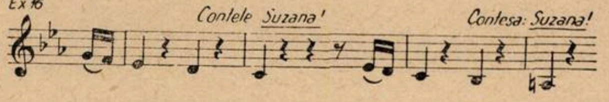
In acest *Final* întîlnim nenumărate detalii de o finețe nebănuită, care fac ca interesul dramatic să crească într-o gradație, realizată cu o măiestrie unică, atît de compozitor, cît și de libretist.

Dispoziția tonalităților, a *tempi*-lor, a felurilor de măsură, precum și a instrumentației, permit lui Mozart să realizeze la maximum această creștere progresivă și totuși cu o uimitoare economie a tuturor mijloacelor muzicale.

Finalul, în tonalitatea principală de *mi bemol major*, începe cu scena agitată dintre conte, — ieșit din fire și gata să scoată spada spre a ucide pe Cherubin, — și contesă, care caută zadarnic să-l potolească.

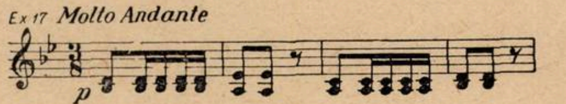
Acest duet, condus cu energie și cu multă pasiune, crește ca putere dramatică pînă în clipa cînd, spre surpriza tuturor, în locul pajului mult așteptat, apare, foarte serioasă, Suzana. Trecerea la exclamațiile de uimire ale celor doi soți e făcută de un desen melodic coborîtor al coardelor, cu o simplitate nebănuită:

Ex 16



Dintr-o dată muzica ia alt caracter: suflătorii, agitați pînă atunci, tac, și numai coardele acompaniază pe Suzana în tempo de *Molto Andante* în 3/8:

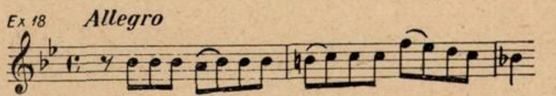
Ex 17



Acest ritm de *menuet* e admirabil de bine potrivit pentru a zugrăvi sentimentul de mirare și de surpriză.

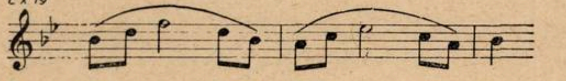
Acum cînd arma se întoarce împotriva contelui, care trebuie să-și ceară iertare, frazele lui de implorare alternează cu desenul agitat în optimi, al femeilor, care sînt stăpîne pe situație și încep să facă morală contelui:

Ex 18



Un alt motiv, elegiac, apare totdeauna atunci cînd contele, convins de bănuiala sa neîntemeiată, încearcă să se împace cu soția sa:

Ex 19



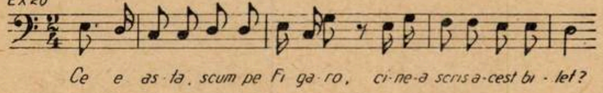
De altfel, acest motiv, trecut pe la toate instrumentele, domină întreg sfîrșitul acestui *trio*, care trebuie să conducă în cele din urmă la împăcarea soților.

Dar tocmai cînd totul pare că se aranjează, iată că apare Figaro, care încurcă din nou treburile, nefiind la curent cu cele petrecute. Orchestra atacă, *în sol major,* pe un ritm de 3/8 *(Allegro con spirito),* un motiv vesel de nuntă.

Ca exemplu de economie a mijloacelor de expresie, atunci cînd Figaro spune că *„trompetele sună",* alţi compozitori ar fi întrebuinţat chiar trompetele în orchestră, dar Mozart socotește că nu trebuie să meargă prea departe cu ilustrarea textului și se mulţumește cu flaute, oboi, fagoţi și corni, care pot imita foarte bine orchestra populară, care va cînta la nuntă, lăsînd astfel trompetele pentru momente mai importante.

Bucuria lui Figaro, care crede că a învins toate piedicile, e repede înăbușită: într-un *Andante,* în *do major,* contele, plin de o amabilitate prefăcută, cere lui Figaro explicaţii asupra provenienţei biletului anonim pe care l-a primit:

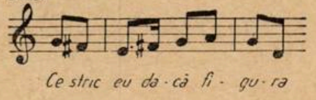
Ex 20


Ce e as-ta, scum pe Fi ga-ro, ci-ne-a scris a-cest bi - let?

Din cvartetul, care urmează, se dezvoltă unul dintre cele mai frumoase ansambluri ale muzicii dramatice, în care conducerea vocilor e admirabil realizată, cu o claritate și un echilibru dintre cele mai armonioase.

Un al doilea motiv, folosit de cele mai dese ori de Figaro, e apoi luat pe rînd de toate personajele:

Ex 21



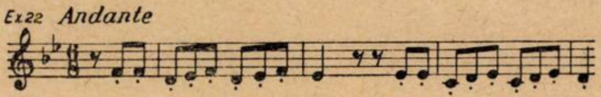
Aceste motive nu sînt propriu zis *leitmotive,* în sensul wagnerian; sînt numai simple mijloace de expresie ale situaţiei, întrebuinţate în stil simfonic liber și care dispar de îndată ce situaţia de pe scenă s-a încheiat.

O expresie muzicală atît de unitară și totuși care păstrează fiecărui cîntăreţ caracteristica lui personală, e o realizare de geniu, care deschide noi perspective artei muzicale.

Contele speră mereu în sosirea Marcelinei, și, în acest scop, caută să reţină mereu pe Figaro. Dar în locul mult așteptatei Marcelina, se ivește un nou aliat în persoana grădinarului Antonio, care, pe jumătate beat, vine plîngîndu-se că cineva, sărind de pe balcon în grădină, i-a turtit florile din răzoare. Muzica se schimbă într-un furtunos *Allegro molto,* în maniera italiană, (în tonalitate de *fa major,* care ne apropie treptat de tonalitatea principală de *mi bemol major).*

Agitaţia generală e admirabil redată prin freamătul necontenit de triolete al corzilor. Figaro, vrînd să ia asupra sa vina de a fi strivit florile, survine o altă piedică: chestiunea brevetului lui Cherubin, pe care acesta îl pierduse, și a sigiliului, care lipsește de pe el. Atmosfera se schimbă din nou. Un *Andante* liniștit, în 6/8, în tonalitatea de *si bemol major,* care ne apropie și mai mult de tonul principal de *mi bemol,* cu care va sfîrși ansamblul, e clădit pe un motiv care zugrăvește încordarea generală:

Ex 22

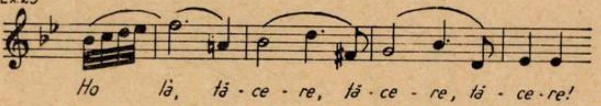


Figaro, încolţit din ce în ce mai mult, caută să cîștige timp, ca să poată prinde toate lămuririle pe care i le suflă Suzana și contesa.

Tocmai cînd situaţia pare că devine prielnică lui Figaro, iată că apar noi piedici: în sunete de trompete și de timpane, sosește cu mare pompă Marcelina, însoţită de Bartolo și de Basilio. (Tonalitatea de *mi bemol major* s-a instalat definitiv). Această scenă se desfășoară într-un ritm plin de vioiciune. Creșterea animaţiei se face în trei etape: începînd cu un *Allegro assai,* ea se continuă cu un *Più Allegro,* pentru a ajunge la un *Prestissimo* vijelios, punctul culminant al Finalului.

Vocile se împart în două tabere: Figaro cu contesa și Suzana de-o parte; contele, cu aliaţii săi, de cealaltă. Contele vrînd să pară imparţial, intervine adesea pentru a potoli zarva, cu următorul motiv:

Ex 23



Totuși, cele două tabere devin din ce în ce mai îndîrjite. Cu *Più Allegro,* apare din nou ritmul cel pompos de la intrarea personajelor respective, și sincopele pline de neliniște ale Suzanei, care domină ansamblul, exprimă disperarea grupului Figaro, care e ameninţat de triumful cauzei Marcelinei și a aliaţilor ei.

In *Prestissimo,* cîntul de triumf al adversarilor lui Figaro devine din ce în ce mai animat și mai puternic, și cortina cade în mijlocul tumultului general.

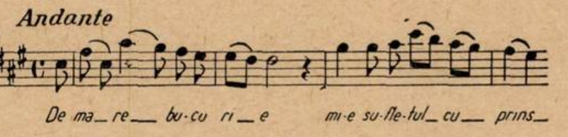
Măiestria construcţiei dramatice a acestui minunat ansamblu se datorește atît compozitorului de geniu, care a fost Mozart, cît și talentului libretistului Da Ponte, care a știut să dispună planurile acestui final de act, cu o claritate și cu o logică care i-au permis să realizeze o creștere continuă și progresivă a interesului dramatic prin felul cum a știut să introducă personajele sale în scenă, în mod treptat.

In acest ansamblu, orice recitativ nu mai are ce căuta; totul e cîntat și fiecare cîntă după caracterul său propriu. Compozitorul a găsit pentru fiecare expresia potrivită, *tempi* săi sînt în perpetuă schimbare: *Adagio, Allegro, Andante, Allegro assai, Più Allegro* și în fine *Prestissimo*, totul fiind gradat cu o măiestrie extraordinară. Șapte personaje sînt în scenă și fiecare se exprimă în felul său propriu, după ceea ce are fiecare pe suflet.

Construcția tonală a finalului e de asemenea gîndită și realizată cu o logică impecabilă. Ansamblul începe în *mi bemol major*, după care urmează mai multe modulații, care, la intrarea lui Figaro în scenă, ne conduc la tonul de *sol major*. Pentru a reveni din nou la tonalitatea principală, compozitorul modulează din cvartă în cvartă, *sol major, do major, fa major, si bemol major*, pentru a se întoarce apoi în *mi bemol*, tonalitatea principală a Finalului. Iată de ce am spus mai sus că, ascultînd ansamblurile lui Mozart, trebuie să punem la contribuție nu numai simțirea, ci și gîndirea.

Pasiunea reală a contelui pentru Suzana, care nu e un simplu capriciu, o înțelegem bine la începutul duetului, care deschide actul III. Atît tonalitatea de *la minor*, cît și orchestrația moale și catifelată (fără oboi), dau atmosferei o nuanță estompată. Autoritatea și energia contelui abia se mai întrevăd din arpegiile suitoare ale viorilor, iar Suzana ne face să înțelegem adevărata ei fire: sensibilitatea ei feminină n-ar avea nimic împotrivă ca să dea ascultare unui cavaler elegant și galant, după cum reiese din răspunsurile ei. In partea II a duetului, în tonalitate majoră, contele are o frază de un farmec deosebit:

Ex 24



Suzana parcă se scuză în fața spectatorilor: *„Scusate mi se mento, voi ch'intendete amor"*. *„Iertați-mă, dacă mint, dv. care înțelegeți dragostea"*. Dublul joc al Suzanei trebuia să placă cu deosebire unui vulpoi bătrîn și unui cuceritor de femei ca Da Ponte, ca și tînărului Mozart, care era un mare amator de încurcături erotice, pe care el le găsea de un farmec atrăgător. Chiar și jocul plin de cochetărie al Suzanei, cu răspunsurile ei echivoce, *da, nu, nu,* denotă o tulburare a simțurilor ei, de care ea nu se poate feri.

Personajul lui Almaviva crește considerabil în acest act și, obiectiv privind, nu e lipsit de grandoare. Recitativul său: *„Ai cîștigat procesul"* arată adevărata sa fire de stăpîn. Orchestra îl susține prin acorduri pline de energie.

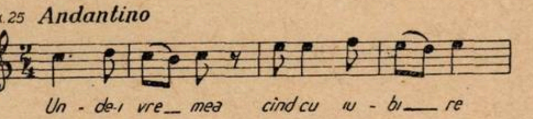
Aria ce urmează: *„Să văd cum servitorul..."* exprimă tăria conștiinței sale autocrato-aristocratice; ea are trăsături eroice, pecetluite cu tremolo-uri de timpane, lucru rar întîlnit în operele vesele ale lui Mozart.

Poate că aci e și oarecare parodie voită în furia exasperată a contelui și care nu corespunde cu totul întîmplărilor de fapt; totuși nu trebuie să uităm că stăpînul feudal trebuia să se simtă grav rănit de intriga servitorului său, chiar dacă și el însuși avea vreo vină.

Cum, ca de obicei, Mozart introduce, după o scenă dramatică, una comică, urmează aici un *sextet*, croit după modelele italienești, ansamblu ce se animează și mai mult la intrarea Suzanei, care interpretează greșit afecțiunea maternă a Marcelinei pentru Figaro, devenind geloasă.

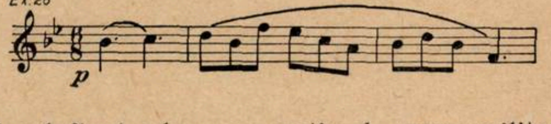
Scena se schimbă: contesa se reîntoarce. Un scurt recitativ, acompaniat de coarde (*„Și Suzana nu mai vine"*), ne conduce la marea arie: *„Unde-i vremea cînd cu iubire..."*, care are o popularitate încă și astăzi nedezmințită și care de fiecare dată e ascultată cu o emoție mereu vie:

Ex. 25



Duetul „scrisorii" dintre Rosina și Suzana e de un farmec nespus; el trebuie cîntat cu multă economie vocală, cu multă simțire interioară, cu frumoase note de cap în acut. Un solo de oboi expune motivul principal:

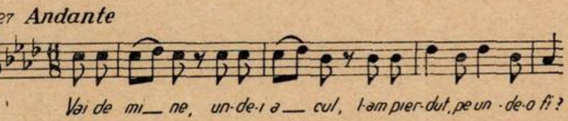
Ex. 26



Corul final aduce un motiv de marș militar, caracteristic pentru epoca respectivă, urmat apoi de dansurile grațioase ale fetelor, avînd un colorit popular spaniol.

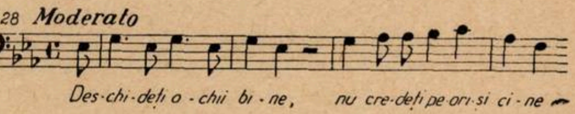
Actul IV începe cu o scurtă *cavatină* a Barbarinei, cu caracter de cîntec popular: *„Vai de mine, unde-i acul!"* în tonalitatea întunecată de *fa minor*, care evocă admirabil atmosfera răcoroasă a unei nopți de vară, printre boschetele parcului:

Ex. 27


Andante
Vai de mi__ne, un-de-i a__ cul, l-am pier-dut, pe un -de-o fi?

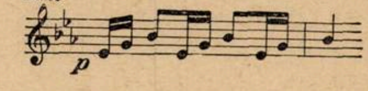
Muzica se înaltă apoi la un punct culminant: recitativul lui Figaro: *„Totul e gata"* și minunata lui arie: *„Deschideți ochii bine"*:

Ex 28


Moderato
Des-chi-deți o - chii bi - ne, nu cre-deți pe ori-si ci - ne

care se situează pe același plan cu marea arie a lui Almaviva din actul III — exprimă într-un chip sarcastic, dar plin de amărăciune, revolta împotriva infidelității feminine; această atitudine de luptă împotriva femeilor găsește ecou, către sfîrșit, în semnalele de corn, care răspund lui Figaro:

Ex.29



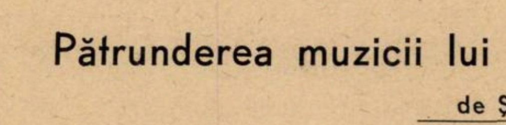
Din nou se arată acum marele muzician dramatic și cunoscător al scenei, care era Mozart: pe tiradele furioase ale lui Figaro, el aduce recitativul și suava arie a Suzanei: *„Ah, vino, te aștept cu nerăbdare“* — melodie de o delicatețe rară, care apare, în răcoarea nopții, ca picăturile binefăcătoare de rouă.

Pentru a reda caracterul just al acestei arii sublime, trebuie să înțelegem bine situația scenică, dealtfel destul de complicată.

Suzana e îmbrăcată în rochia contesei, care la rîndul ei, a împrumutat hainele Suzanei. Figaro stă la pîndă: el poate auzi totul, dar nu poate vedea prea bine din pricina întunericului. El a înțeles însă, după glas, că Suzana așteaptă la o întîlnire pe cineva, care nu poate fi decît contele.

Dar și Suzana a observat că Figaro stă la pîndă și de aceea ea vrea să-i facă o farsă, dîndu-i lecția cuvenită pentru gelozia lui neîntemeiată. In recitativul, care precede aria, Suzana lasă, cu cochetărie, să se înțeleagă că ea așteaptă pe cineva. Cuvintele ei cu dublu sens sînt potrivite atît pentru Figaro, cît și pentru conte. In aria propriu zisă, dragostea ei adevărată străbate însă cu atîta putere și cu atîta sinceritate, încît ascultătorul nu mai poate avea nici o îndoială asupra adevăratului ei iubit:

Ex.30



Și dacă Figaro, înnebunit de gelozie, o face pe Suzana *„perfidă“* în recitativul său, acest lucru e în perfectă concordanță cu spiritul de comedie: măcar o dată, și șiretul Figaro să fie păcălit și să se înfurie de o declarație de dragoste, care-i era adresată tocmai lui.

De aceea ar fi un non-sens fără pereche dacă această arie a Suzanei, avînd în vedere situația dramatică aparentă, ar fi cîntată în chip de parodie. Comică aici e numai situația lui Figaro, căci accentele duioase ale lui Mozart înlătură orice neînțelegere în ce privește situația Suzanei.

Finalul operei se desfășoară în caracterul buf italienesc; personajele se agită pe urzeala muzicală a orchestrei, quiproquo-urile, luarea persoanelor unele drept altele, produc o încurcătură și o zăpăceală generală, care nu poate fi lămurită decît la *lumina faclelor,* cînd contele cere iertare contesei, prin acel motiv muzical înduioșător (6), care are parcă o fatală asemănare cu motivul Suzanei din actul I, ceea ce înseamnează că amintirea subretei nu s-a șters cu totul din gîndul contelui. Totuși, melodia își face efectul dorit, contesa iartă, și un impunător ansamblu se dezvoltă, ca un coral, pe tema iertării, la care participă toate personajele, și care ne conduce la ultimul ansamblu, animat și plin de veselie, în tonalitatea luminoasă de *re major,* ca și uvertura operei, în care triumful dragostei trebuie preamărit printr-un marș plin de bucurie și de exuberanță.

In rezumat, muzica din *Nunta lui Figaro* e în primul rînd melodică, o melodie veșnic reînnoită și veșnic tînără, care asigură operei nemurirea, o muzică fermecătoare, care este expresia unui temperament și a unei umanități, care trece peste toate granițele timpului. Chiar dacă în operele următoare măiestria compozitorului și stăpînirea mijloacelor artistice sînt încă și mai desăvîrșite, Mozart nu a mai atins a doua oară unitatea de stil și acea minunată coeziune dintre cuvînt și muzică, pe care le aflăm în partitura lui *Figaro,* la baza căreia stă un text ideal din punct de vedere dramatic.

Mozart însuși prețuia cu deosebire această operă a lui, care va rămîne veșnic ca un model *fără pereche de operă veselă.*

Pătrunderea muzicii lui Mozart în Ardeal şi Banat*)

de ŞT. LAKATOŞ

Muzica lui Mozart a pătruns în Ardeal şi Banat către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, datorită nobilimii care — în călătoriile ei prin Austria şi Boemia — a avut prilejul să cunoască creaţia marelui compozitor.

Pentru a da o educaţie muzicală copiilor lor, nobilii din Ardeal aduceau de la Viena şi Praga profesori de muzică, care făceau cunoscute lucrările mai puţin complexe ca factură ale lui Mozart, în cadrul obişnuitelor serate muzicale.

La Sibiu se promova în casa lui Samuel Bruckenthal, încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, un repertoriu demn de atenţie. Om cu o vastă cultură şi gust, Bruckenthal, guvernatorul Ardealului (mort 1803), a cunoscut nivelul înalt al vieţii muzicale de la Viena. Aici, în casa prietenului său Karl Adolf Braun, muzician cultivat, a avut de mai multe ori prilejul să asculte şi să preţuiască creaţiile lui Mozart. Printre prietenii vienezi ai lui Bruckenthal se numără şi ministrul austriac Swieten, de asemenea un admirator al lui Mozart, care a promovat în casa lui, în special lucrări de muzică de cameră ale marelui compozitor. Se presupune că Bruckenthal ar fi asistat — în timpul şederii sale la Viena — la aceste serate muzicale. Deoarece şi Bruckenthal organiza la Sibiu săptămînal seri de muzică de cameră, se poate de asemenea presupune că în aceste ocazii să fi fost interpretate chiar înainte de 1800[1]) — lucrări de acest gen de Mozart.

---

*) Redacţia îşi propune ca, în viitor, să publice un studiu mai amplu al prof. George Breazul cu privire la pătrunderea muzicii lui Mozart în ţara noastră.

În 1839 a luat fiinţă la Sibiu asociaţia muzicală „Hermania", care a înscris în programul primului ei concert (17 februarie 1839) două părţi din Simfonia în do major de Mozart. În acelaşi an a fost interpretat şi „Cîntecul bucuriei" (Das Lied an die Freude), iar în anul următor (1840), uvertura la opera „Flautul fermecat". Începînd de la această dată, muzica lui Mozart este aproape nelipsită din programele de concert.

În anii ce urmează au fost cîntate aproape toate uverturile de Mozart: în 1841 „Cosi fan tutte", în 1842 „La Clemenza di Tito", „Idomeneo" şi „Don Juan", iar în 1843 „Nunta lui Figaro".

Simfoniile lui Mozart au fost relativ puţin cîntate în acea vreme; în 1842 Simfonia în re major, în 1863 Simfonia în sol major şi de abia în 1906 simfonia „Jupiter" în do major.

Dintre concertele sale instrumentale au fost interpretate în 1862, Concertul pentru două piane iar în 1891 cel în do minor. În acel an a avut loc şi prima audiţie a Simfoniei concertante pentru vioară, violă şi orchestră.

Asociaţia „Hermania" a înscris în repertoriul ei şi lucrări corale de Mozart. Astfel au fost cîntate la început „Imnul către divinitate" şi „Ave verum corpus". În 1847 este interpretat minunatul „Requiem". Dintre operele prezentate putem aminti „Bastien şi Bastienne" (1895) şi „Don Juan" (1904), într-o distribuţie de amatori, membri ai asociaţiei „Hermania". Concertele din perioada 1839—1843, în care au fost cîntate lucrări în prima audiţie de Mozart, sînt strîns legate de numele dirijorului asociaţiei „Hermania", Anton Etter. Succesorul acestuia a fost pînă în 1849 Franz Sedlacek, care a înscris de asemenea multe lucrări de Mozart în programele concertelor conduse de el.

Şi lucrările de muzică de cameră au fost relativ de multă vreme prezentate în audiţii publice: în 1866 Sextetul (cvartet de coarde cu doi corni), iar mai tîrziu — în 1883 — Cvintetul pentru suflători. Cvintetul pentru coarde şi clarinet, una din cele mai frumoase lucrări de muzică de cameră de Mozart a fost prezentat în 1899, iar în 1906 Cvartetul în mi bemol major pentru coarde şi pian[2]).

În arhiva „Sächsische Nationsuniversität" se află un manuscris al consilierului ministerial Eugen Friedenfels (mort în 1885 la Sibiu) cu următorul titlu: „Contribuţie la istoria muzicii în Transilvania în jurul anului 1800".

Din această lucrare aflăm că preotul catolic Emmerich Cserey a prezentat în aceşti ani missele de Mozart. Emmerich Cserey a fost preot la Sibiu între anii 1784—1810. Făcînd studii teologice la Viena, el a venit în contact cu viaţa muzicală din acest oraş. Tot din acest manuscris aflăm că muzica bisericească a fost executată de către membrii unei echipe teatrale şi de cîntăreţii corului bisericii evanghelice, dintre care majoritatea cîntau la „prima vista".

Opera „Răpirea din Serai" a fost reprezentată pentru prima dată la Sibiu în 1790, de către asociaţia teatrală germană condusă de Kunz[3]). În jurul anului 1796 dădea spectacole la Sibiu trupa de teatru de sub conducerea lui Xaver Rünner. În repertoriul ei figura opera „Flautul fermecat". Se ştie că protagoniştii acestei trupe erau artişti excelenţi. Rolul reginei nopţii şi al Elvirei au fost interpretate de Nanette Weissgerber, al Paminei şi Murhei de Madelleine Rünner-Schmieder, al lui Tamino şi Marney de H. Müller, iar al lui Sarastro de H. Heldenmut. Orchestra teatrului era alcătuită în majoritate din instrumentişti amatori. Repetiţiile cu cîntăreţii erau conduse de H. Müller „care a contribuit cel mai mult la o bună reprezentare a acestei opere"[4]).

Deşi exista la Arad încă de mult o şcoală de muzică, viaţa muzicală a acestui oraş a cunoscut o înflorire de abia după înfiinţarea „Societăţii filarmonice".

În prima treime a secolului al 19-lea se remarcă un avînt în ce priveşte manifestările muzicale. Se executau îndeosebi lucrări instrumentale şi de muzică de cameră. Publicul a făcut cunoştinţă cu creaţia lui Mozart — după înfiinţarea şcolii de muzică (1833) — în serate ce aveau loc în casele iubitorilor de muzică, după cum confirmă şi cartea editată cu ocazia centenarului şcolii de muzică[5]). În anul înfiinţării „Societăţii filarmonice" a fost prezentat pentru prima oară „Requiemul" (6 octombrie 1890).

Începînd din 1898, la Arad activa un cvartet de coarde profesional condus de violonistul Moritz Unger. Pe programele acestei formaţii figurau cu regularitate lucrări de Mozart. Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la executarea lîngă Arad a luptătorilor pentru libertate din 1848—1849, a fost cîntat „Requiemul" (6 octombrie 1899). Dirijorul a fost M. Unger, iar printre interpreţi se afla Kornelia Prielle şi

---

[1]) Richard Weisskirchner: „Samuel Bruckenthal als Musikfreund" (— prieten al muzicii), Siebenbürgische Vierteljahrschrift, Sibiu, 1932.

[2]) 100 Jahre Musikverein „Hermania" — Sibiu 1939;

[3]) G. Brantsch: Viaţa muzicală în Ardeal în jurul anului 1800 (Musikpflege in Siebenbürgen um 1800) Siebenbürgische Vierteljahrschrift Sibiu 1941. Band 64, Heft 2, Seite 151.

[4]) Idem pag. 152.

[5]) Dr. Goldziehrer Albert: „A száz éves aradi zenede", Arad, 1934.

Alexander Szegö (orgă). Prima audiţie a aşa numitei „Simfonii ţărăneşti“ a avut loc la 8 martie 1890, iar simfonia „Jupiter“ a fost înscrisă în programul concertelor la 13 decembrie 1891. Pregătirea şi interpretarea acestor două lucrări se datoresc dirijorului Jakob Höszly, muzician cu o deosebită sensibilitate, care a contribuit mult la înflorirea vieţii muzicale din Arad. În ultimul deceniu al secolului trecut nu au fost însă cîntate la Arad decît foarte puţine lucrări de Mozart [6]).

La Cluj viaţa muzicală se desfăşura sub tutela guvernatorului Georg Bánffy şi a visternicului Joseph Bethlen.

G. Bánffy — fost guvernator începînd din anul 1787 — a avut o influenţă însemnată asupra dezvoltării culturii muzicale din Cluj. Soţia lui, Josephine Palm, de origine vieneză, elevă a lui Mozart, era o pianistă pricepută [7]). În casa ei au avut loc deseori serate de muzică de cameră. De altfel, la sfîrşitul secolului al 18-lea, în mai toate casele nobililor se promova muzică de cameră. Cu aceste ocazii erau executate, între altele, lucrări de Haydn, Mozart şi lucrări ale tînărului Beethoven. La începutul secolului al 19-lea, muzica de cameră începe să fie cultivată şi în familiile burgheze.

Acesta este meritul de netăgăduit al muzicienilor veniţi la Cluj din Viena şi Boemia. Astfel au ajuns în Ardeal Anton Polz, Joseph Dominik Grosspetter, Phillip Caudela, Georg Ruziczka şi dirijorul fanfarei militare Wendt. Toţi aceştia au contribuit la cunoaşterea muzicii lui Mozart.

Georg Ruziczka (1788—1869) a preluat în anul 1835 conducerea conservatorului din Cluj (înfiinţat în 1819), reorganizînd această instituţie pe bazele cele mai moderne. El a înfiinţat, cu elemente din şcoală şi diletanţi din oraş, o orchestră filarmonică, dînd cu această formaţie concerte publice în cadrul cărora erau interpretate lucrările lui Mozart. Fiind în acelaşi timp dirijorul corului bisericii minorite din Cluj, Ruziczka a promovat şi muzica religioasă a lui Mozart. Astfel el reprezintă „Requiemul“ şi „Krönungsmesse“ (Missa încoronării) de Mozart. Printre manuscrisele sale a fost găsit întregul material de note pentru aceste două lucrări, copiat de propria sa mînă [8]).

„Requiemul“ de Mozart a mai fost cîntat, tot sub bagheta lui Ruziczka în anul 1845 la biserica lutherană.

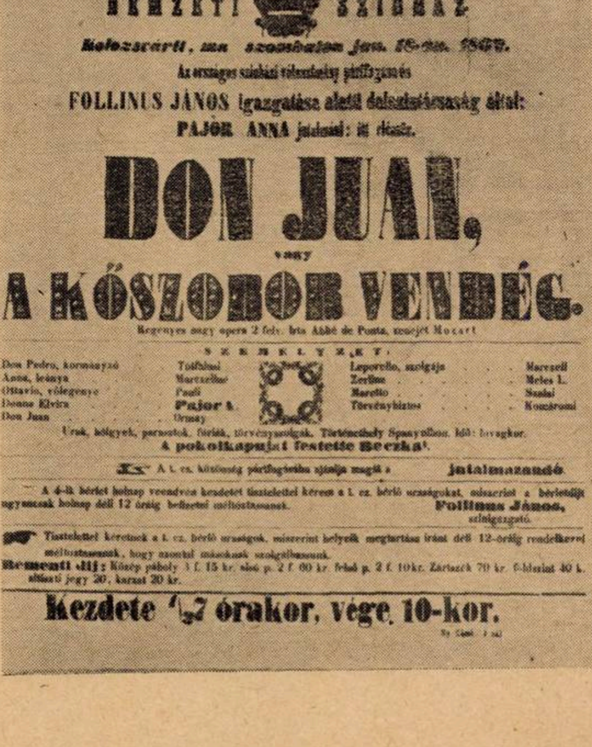
Creaţia lui Mozart a apărut în concerte publice la Cluj încă de la începutul secolului al XIX-lea. La Biblioteca universităţii se găseşte un afiş al Teatrului orăşenesc din care aflăm despre o „Academie muzicală“ ţinută la 8 martie 1805, în cadrul căreia a fost executată, alături de alte lucrări, şi uvertura la opera „Flautul fermecat“ de Mozart. Dirijorul orchestrei, destul de modest, a fost probabil Seltzer Johann.

Doi ani mai tîrziu, teatrul organizează o nouă „academie muzicală“ în cinstea zilei onomastice a Josephinei Palm, soţia guvernatorului Bánffy. De data aceasta găsim trecut în program (17 martie 1807) Cvartetul de suflători de Mozart. Partida de pian a fost interpretată de cunoscutul profesor şi mai tîrziu director al Conservatorului din Cluj, Anton Polz. Suflătorii au fost probabil membri ai orchestrei teatrului.

Începînd cu secolul al XIX-lea, muzica de cameră este cultivată şi în casele burghezilor din mai multe oraşe ale Ardealului (în special la Cluj, Sibiu, Braşov). „Cvartetele dificile ale lui Haydn, Mozart şi ale altor compozitori de vază, sînt executate cu atîta expresivitate şi omogenitate, încît urechile obişnuite cu interpretări muzicale de înaltă ţinută, nu rămîn nesatisfăcute“ [9]).

Într-o scrisoare adresată de Ştefan Ludwig Roth din Mediaş părinţilor săi (21 februarie 1826), putem citi că organistul Auner a împrumutat de la acesta pentru 14 zile operele complete ale lui Mozart. Acest lucru ne permite să tragem concluzia că şi în oraşe mici din Ardeal, cum era atunci Mediaşul, lucră-

Afişul reprezentaţiei cu „Don Juan“ în 18 ianuarie 1862 la Cluj



Regényes nagy opera itt először:
PAJOR ANNA jutalomjátéka.

Bérlet — szünet.

NEMZETI SZINHÁZ

FOLLINUS JÁNOS igazgatása alatti

PAJOR ANNA

DON JUAN,
vagy
A KŐSZOBOR VENDÉG.

Regényes nagy opera 2 felv. Irta Abbé de Ponta, zenéjét Mozart

SZEMÉLYZET.

Don Pedro, kormányzó
Anna, leánya
Ottavio, vőlegénye
Donna Elvira — Pajor A.
Don Juan — Ormay
Leporello, szolgája
Zerlina
Mazetto

jutalmazandó

Follinus János,
szinigazgató.

Kezdete ½7 órakor, vége 10-kor.

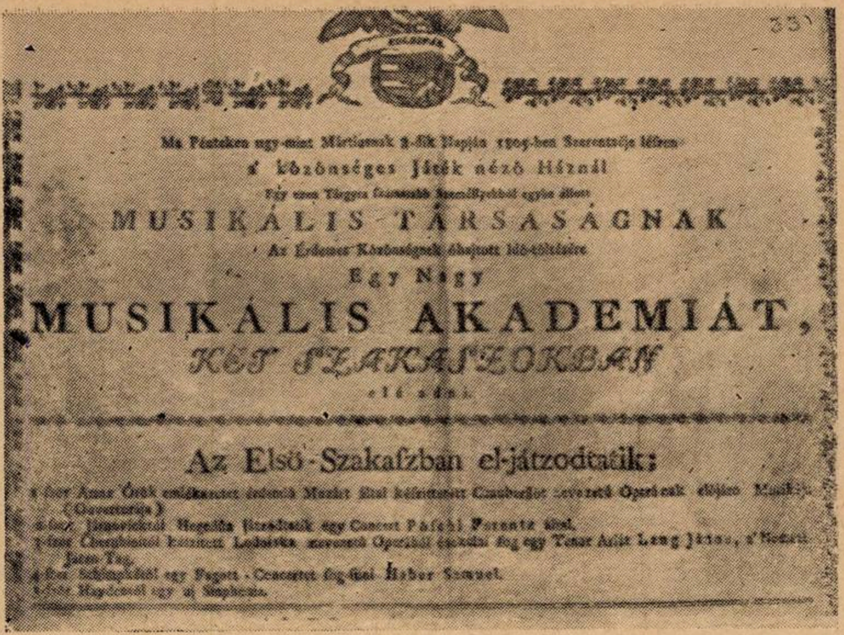
---

[6]) Dr. Wagner Joszef Az aradi „Philarmonia“ — Egyesület huszonöt éves müködésének ismerte tése. Arad 1916.

[7]) Gottlieb Brantsch, opera cit. pag. 149—150.

[8]) Lakatoş Istvan: A muzsikus Ruzitsák Erdélyben Cluj-Kolozsvár 1939, pag. 8—9.

[9]) G. Brantsch — opera citată, pag. 150.



s' közönséges Játék néző Háznál

MUSIKÁLIS TÁRSASÁGNAK

Egy Nagy

MUSIKÁLIS AKADEMIÁT,

KÉT SZAKASZOKBAN

elő adni.

Az Elsö-Szakafzban el-játzodtatik:

Afişul „Academiei muzicale" din 8 martie 1805

rile lui Mozart au fost cunoscute, apreciate şi cîntate [10]).

La Cluj, operele lui Mozart au fost reprezentate pentru prima oară în limba maghiară la „Primul teatru maghiar transilvănean". Premiera primei opere de Mozart jucată la Cluj în limba maghiară (23 dec. 1826) a fost anunţată în felul următor: „Don Juan sau oaspetele de piatră" — operă în două acte de Abbate Ponte, tradusă de Alexius Pályi, muzică de Amade Mozart". Ea a mai fost reprezentată de două ori: la 7 mai şi 30 august 1827. Deoarece opera nu s-a bucurat de succes, ea nu a fost menţinută în repertoriu. În 1862, opera „Don Juan" este din nou inclusă în repertoriu, fiind jucată doar de trei ori (18 şi 22 ianuarie şi 20 februarie 1862).

Premiera operei „Flautul fermecat" a avut loc — după datele muzicologului maghiar Stephan Kereszty — în anul 1820, iar la 3 decembrie 1843 au fost interpretate cîteva fragmente sub titlul „Fluieraşul fermecat". Traducerea în limba maghiară a libretului operei „Flautul fermecat" se datoreşte de asemenea lui Alexius Pályi [11]). O altă traducere aparţine marelui scriitor maghiar Csokonai Vitez Mihály. Într-o scrisoare adresată în 1798 scriitorului Aranka György (Tîrgu Mureş), Csokonai cere părerea acestuia despre felul cum a fost tradus libretul. Fragmente ale acestei traduceri au fost păstrate pînă azi [12]). De asemenea a mai fost interpretat la Cluj şi un duet din „Nunta lui Figaro" cu ocazia concertului festiv (6 ianuarie 1821) în cinstea zilei de naştere a guvernatorului Ardealului, organizat de asociaţia muzicală clujeană, condusă de J. D. Grosspetter. Profesorul universitar Samuel Brassai, cunoscut istoric cu importante merite în stimularea vieţii muzicale clujene, a fost de asemenea un mare admirator al lui Mozart. Lui i se datorează reorganizarea reuniunii muzicale din Cluj (1891) şi îmbogăţirea bibliotecii acestei asociaţii cu partiturile simfoniilor nr. 38, 39 şi 40, cu cele ale uverturilor „Nunta lui Figaro" şi „Flautul fermecat" şi cu toate cvartetele de coarde de Mozart.

Centenarul morţii lui Mozart a fost sărbătorit de reuniunea muzicală printr-un concert la care s-a executat uvertura la opera „Flautul fermecat" şi Simfonia în sol minor (9 decembrie 1891). Simfonia în mi bemol major a fost cîntată mai înainte, la 9 februarie 1891 sub conducerea lui Ludwig Serly. Începînd cu această dată, lucrările lui Mozart erau aproape nelipsite din programele concertelor publice, reuniunea muzicală organizînd şi în casele diferiţilor amatori serate de muzică cu lucrări de Mozart [13]) (21 martie 1905).

La 25 ianuarie 1906, aceeaşi reuniune a organizat cu ocazia comemorării a 150 de ani de la naşterea lui Mozart — o seară de muzică de cameră [14]).

În cadrul concertelor publice de muzică de cameră au fost executate în special cvartetele de coarde în sol major, la major, mi bemol major, si bemol major, do major şi re major, sonatele pentru vioară, Trio-ul cu pian în mi bemol major şi Cvintetul cu clarinet. Dintre lucrările vocale, cel mai mult au fost cîntate arii din operele „Don Juan", „Flautul fermecat", „Răpirea din Serai" şi „Nunta lui Figaro".

Nici în concertele organizate de conservatorul din Cluj nu lipseau lucrări de muzică de cameră de Mozart. Astfel au fost interpretate Cvintetul cu clarinet, Cvintetul cu două viole, cvartetele de coarde în mi bemol major şi do major şi trio-urile cu pian în mi major şi do major. De asemenea, au fost cîntate şi duetele pentru vioară şi violă.

Sub directoratul lui Edmond Farkaş (1880—1912), orchestra conservatorului a interpretat în primul rînd muzică romantică, lucrările lui Mozart fiind doar rar incluse în programele concertelor.

---

[10]) R. Weisskircher: Stephan Ludwig Roth als Musikfreund. Siebenbürgische Vierteljahrschrift 1944, nr. 3/4 pag. 257.

[11]) Ferenczi Zoltán A kolozsvári színészet és szinház története. Kolozsvár 1897, pag. 308, 312, 320, 336, 527.

[12]) Comunicare verbală a prof. dr. Jancso Elemer's Cluj, dintr-un studiu manuscris.

[13]) Dr. Forrai András A kolozsvári Zenetársaság évi jalentése az 1904—1905 évi müködéséröl. Kolozsvárt 1905, pag. 8.

[14]) Ifj. Léczfalvi Sipos Gábor dr. A kolozsváru Zenetársaság igaz gatóságánák évi jelentése a társaság 1905/6 évi müködéséröl. Koloszvért 1906. pag. 7,9,10.

De-abia la 30 ianuarie 1885 Farkaş a dirijat simfonia în re major şi, un an mai tîrziu, uvertura la opera „Nunta lui Figaro", iar la 28 aprilie 1898 a fost executată de către orchestra conservatorului şi simfonia în sol minor.

De mare apreciere s-a bucurat — atît din partea directorului Conservatorului cît şi a elevilor — Simfonia în re major, fapt dovedit prin cele două reprezentaţii care au avut loc la 27 octombrie 1899 şi 22 aprilie 1902. Conservatorul din Cluj a mai organizat la 15 noiembrie 1885 un concert Mozart cu următorul program: uvertura la opera „Idomeneo", Fantezia pentru pian în do minor, Cvartetul de coarde în sol minor şi duete din operele „Nunta lui Figaro", şi „Don Juan"[15]). E. Farkaş a fost şi un excelent profesor de canto, din a cărui şcoală au ieşit Fr. Székelyhidy şi Elisabeta Sandor (cunoscuta cîntăreaţă de la Opera din Budapesta). Amîndoi au învăţat de la acesta interpretarea muzicii de operă a lui Mozart.

Un alt centru cultural care a cunoscut o viaţă muzicală înfloritoare este oraşul Timişoara. Capitala Banatului a avut încă din 1795 un teatru propriu. În 1796, trupa de teatru a lui Franz Xaver Rünner, dă în acest oraş nenumărate reprezentaţii de operă.

Astfel a fost reprezentat (în 1796) cu mare succes „Flautul fermecat". În 1845 se montează „Nunta lui Figaro" sub conducerea lui W. L. Görgel, din distribuţie făcînd parte: Niklas, Lukácsi, Revie, Narr, Erdensohn, Schön, Kopp şi Seydl.

În anul 1846, teatrul oraşului a fost închiriat de Alexander Schmidt şi Ignaz Huber. Noua conducere a teatrului a înscris în repertoriul stagiunii, ca a treia lucrare ce urma să fie reprezentată, opera „Don Juan" — jucată de trei ori. Ea nu s-a bucurat însă de succes. „Flautul fermecat" a fost în schimb reprezentat de mai multe ori între anii 1848—1849 sub conducerea lui Greibig, bucurîndu-se de o caldă apreciere din partea publicului.

În anul 1847 a fost cîntat la catedrala din Timişoara şi „Requiemul" de Mozart în execuţia corului catedralei. În anii următori, operele „Don Juan" ca şi „Flautul fermecat" devin lucrări nelipsite din repertoriul teatrului.

Cu ocazia aniversării centenarului naşterii lui Mozart, asociaţia „Liedertafel" din Timişoara a sărbătorit acest eveniment printr-un concert festiv care a avut loc în sala Casino-ului. Programul lucrărilor executate nu se cunoaşte. Se ştie doar că au participat cîntăreţul de operă Horti şi pianista Schlesinger-Felsthal.

Tot cu prilejul sărbătoririi a 100 de ani de la naşterea lui Mozart, a avut loc la 25 ianuarie 1856 şi premiera operei „Răpirea din Serai"; în acelaşi an, dirijorul Iosef Zimmer conduce reprezentaţia operei „Flautul fermecat" fără ca ea să se bucure de succes. Critica vremii scria: „aşa îi trebuie dirijorului; de ce nu-şi alege o operă a unor clasici moderni? de exemplu o operă de Verdi... Nu-şi dă seama că muzica naivă şi copilărească a lui Mozart nu mai corespunde cerinţelor actuale? Pe cine poate emoţiona astăzi suferinţele de dragoste ale unei soprane dacă nu este acompaniată cel puţin de tromboni. Cine crede astăzi într-o arie de răzbunare fără tobe şi cinele obligate?...".

Nici în distribuţia ansamblului lui Reinmann (18 noiembrie 1865 — dirijor J. Fuchs) nu a stîrnit prea mult interes. De asemenea nu s-a bucurat de succes nici reprezentaţia operei „Don Juan" (1867), în special din cauza slabei pregătiri a trupei Reinmann şi a orchestrei. Deşi se supunea uneori gusturilor îndoielnice, critica devine din ce în ce mai pretenţioasă, judecînd cu multă severitate. Astfel putem citi într-o cronică din 1877 — cu ocazia reprezentării „Flautului fermecat" — următoarele: „Eri, s-a prezentat opera lui Mozart „Flautul fermecat" cu un succes lamentabil. Înscenarea defectuoasă, greşelile corului, lipsa de stil, costumele indecente ale unor doamne din cor, necunoaşterea rolurilor etc. ...Este remarcat realizarea excelentă a domnişoarei Komlössy şi a domnilor Witte-Wild, Hajek, Schultze şi Albert".

Această critică ne dă o imagine destul de clară asupra reprezentaţiilor de operă din acea vreme. Nivelul artistic al reprezentaţiilor creşte, o dată cu venirea lui Kment (1887) la conducerea teatrului şi a lui Albert Hartl în fruntea orchestrei.

Reprezentaţiile de operă ale asociaţiei Raul Emanuel (1899) pot fi considerate ca satisfăcătoare; exigenţele mereu crescînde ale publicului nu au putut fi uşor satisfăcute. Deoarece dirijorul avea la dispoziţie o orchestră relativ bună şi un cor alcătuit din 12 femei şi 12 bărbaţi, publicul şi critica nu au fost doar mulţumiţi, ci pur şi simplu entuziasmaţi: „Orchestra cînta excelent, reprezentaţia strălucitoare, cîntăreţii excepţionali, domnişoara Duce ca interpretă a muzicii lui Mozart de neuitat"... Dacă publicul timişorean a manifestat o atît de mare înţelegere pentru operele lui Mozart, putem fi siguri că în acest caz au fost executate şi alte lucrări ale marelui compozitor[16]).

Am încercat să aruncăm o scurtă privire asupra pătrunderii creaţiei lui Mozart în Transilvania şi Banat, cu mîndria că muzica acestui geniu a găsit ecou şi interes şi în ţara noastră.

---

[15]) Huszonőt Év Összeállitva Farkaş Ödön jubileuma alkalmából a „Kolozsvári Zene-Conservatorium" válaszmányából kiküldött Rendező-bizottság által. Kolozsvár; fără an, însă în prefaţă scrie anul 1906; pagini 14,17,19,21,22,23,25.

[16]) Braun Dezsö Bánsági Rapszódia történeti képek a Bánság zenei és szinpadi multjából. Volum I, Timişoara; fără an, probabil în jurul anului 1938; pagini 11,32,56,59,62,64,86,101,112, 186,282,300,400.

O expoziţie Mozart la Cluj

În holul lojilor din dreapta, rangul I, al Operei Romîne clujene, s-a inaugurat o expoziţie extrem de interesantă, care vădeşte pe de o parte că în Cluj, încă de la începutul secolului al XIX-lea, exista o viaţă muzicală dezvoltată şi înaintată, iar pe de altă parte, că clujenii au ascultat şi aplaudat acum 150 de ani lucrări ale nemuritorului Mozart.

Organizatorii expoziţiei, avînd în frunte pe muzicologul Ştefan Lakatoş, s-au străduit şi au reuşit să o prezinte publicului astfel ca acesta, părăsind expoziţia, să plece cu convingerea că oraşul Cluj a fost printre primele oraşe de provincie din monarhia austro-ungară care a savurat muzica unuia dintre cei mai mari maeştri ai tălmăcirii sentimentelor omeneşti.

Vitrinele expoziţiei sînt pline cu diverse note, partituri, extrase de pian etc. şi afişe, toate acestea dovedind strînsa relaţie dintre viaţa muzicală clujană şi operele lui Mozart.

Astfel, în prima vitrină se poate vedea afişul original şi autentic al unui program de concert organizat de Societatea Muzicală din Cluj la data de 3 martie 1805, cînd printre alte puncte din program, s-a executat şi uvertura la opera „Flautul fermecat". Tot acolo se găseşte expusă o reducţie pentru pian şi un extras din aceeaşi operă, tipărite în Viena, la începutul secolului al XIX-lea.

Opera „Flautul fermecat" a fost pusă pe afiş la Cluj pentru prima dată pe scena operei în anul 1933, cu dirijorul Jean Bobescu, sub direcţia de scenă a lui Constantin Pavel.

In următoarele vitrine se înşiruiesc alte afişe şi documente, ca afişul imprimat pe mătase al primului spectacol din Cluj cu opera „Don Juan" în anul 1862, precum şi prima ediţie în 2 volume a acestei opere („Il dissoluto punito il don Giovani"), apoi uvertura pentru pian a aceleiaşi opere, editată la Praga.

Opera „Don Juan" a fost pusă în scenă şi în 1939 sub bagheta dirijorului Ronai şi sub direcţia de scenă a lui Nicolae Bretan.

Ne întîmpină un alt afiş din 1807, care prezintă un deosebit interes. Societatea Naţională de Teatru din Cluj organizează un concert simfonic în cinstea Iosefinei Palm, soţia guvernatorului Ardealului, la ziua ei de naştere. Cum Iosefina Palm era vieneză, luînd lecţii de clavecin chiar de la Mozart, devenind căsătorită la Cluj, era natural să popularizeze printre muzicienii din Cluj operele lui Mozart. S-a executat, cu ocazia acestui concert, „Marele cvintet" al lui Mozart.

Tot în această vitrină este expus sextetul „Die Dorfmusikanten" scris de Mozart în 1787 şi tipărit în 1866, precum şi ştimele acestui sextet pentru 2 viori, 2 viole, un violoncel şi un contrabas.

Urmează afişele cu prima reprezentaţie la Cluj a operei „Răpirea din serai" la 30 ianuarie 1929, cu dirijorul Stanek Doubrovsky şi sub direcţia de scenă a lui Constantin Pavel. Amintim apoi: un caiet cu primele compoziţii ale lui Mozart (tipărit); Concertul pentru pian cu acompaniament de 2 viori, viola, contrabas, flaut, oboi, 2 bassoni, 2 corni, 2 trompete şi 2 cembale; facsimilul manuscrisului liedului „Das Veilchen" al lui Mozart; două caiete cu „La Fugue" pentru 2 piane, tipărite după manuscrisul autorului la 1796; sonata nr. 17 în Fa major pentru 2 piane, Lipsca; uvertura la „Don Juan" pentru pian; uvertura la opera „Idomeneo" pentru pian, două duo-uri pentru vioară şi violoncel, editate de Traeg şi Fiul Viena; o ştimă-manuscris pentru vioara a II-a din „Flautul fermecat"; copia simfoniei în Re major în manuscris; patru sonate pentru pian, cu acompaniament pentru vioară şi violoncel, în editura Imprimeriei chimice particulare din Viena; un caiet cu 6 lucrări ale lui Mozart în editura Bote et Bock, Berlin; un manuscris cu cvartetul din „Flautul fermecat" pentru violina I şi a II-a, violă şi violoncel; extras de pian al operei „Don Juan" în aranjamentul lui A. E. Müller, editura Tobia Haslinger, Viena; marele cvintet transcris pentru 2 viori, 2 viole şi violoncel, Imprimeria T. Mollo et Comp.; afişul Operei Romîne din Cluj cu „Nunta lui Figaro", pusă în scenă la data de 27 aprilie, cu ocazia aniversării de 200 ani de la naşterea lui Mozart; biografia lui Mozart scrisă de Otto Jahn (carte foarte rară), tipărită în 1856, adică la 100 de ani după naşterea marelui compozitor, în 4 volume; facsimilul afişului premierei operei „Don Juan" la Viena din 7 mai 1788; portretul lui Mozart în basorelief, de sculptorul vienez Eberle; o gravură după tabloul pictorului italian Della Croce, din 1780 cu familia lui Mozart (sora, Mozart, tatăl, iar mama — moartă — se vede pe tabloul din perete); o bogată colecţie de daguerotipuri cu 2 portrete ale lui Mozart (după tablouri) şi ale altor compozitori din veacul trecut, ca Beethoven, Gluck, Schumann, Liszt, Wagner etc., unele originale.

In vitrinele dedicate compozitorilor clasici ruşi sînt expuse lucrări ale lui Ceaikovski, care a avut un deosebit interes pentru Mozart. El a compus suita sa „Mozartiana" pe teme de Mozart, cvartetul vocal „Noaptea", celebrul „Intermezzo", „Pastorala" din opera „Dama de pică" (în duetul vocal al acestei pastorale este stilizată tema din concertul pentru pian în Do major a lui Mozart) şi partea I-a din „Serenada pentru orchestră de coarde", care este o imitaţie intenţionată a manierei lui Mozart. Rimski-Korsakov a scris o operă folosind textul lui Puşkin, care are la bază legenda otrăvirii lui Mozart de către invidiosul Salieri. In vitrina lui Puşkin cartea este deschisă la tabloul care ilustrează această scenă.

Urmează vitrinele cu un bogat material de reviste sovietice, privind reprezentarea operelor lui Mozart în U.R.S.S.

Alte vitrine cu biografia ilustrată a lui Mozart, cu stampa oraşului Salzburg, locul natal al lui Mozart, apoi portrete ale acestuia la diferite vîrste, precum şi alte portrete familiare, dintre care sînt de un deosebit interes tabloul lui Tadeus Halbing din 1782 şi o gravură a lui Doris Stock din 1789.

In afară de materialul înşiruit, expoziţia este bogată şi din punctul de vedere al afişelor premierelor de la Cluj ale operelor lui Mozart, al fotografiilor interpreţilor principali clujeni, precum şi al programelor de sală ale acestor opere.

Mai remarcăm caietul-program festiv de 40 pagini al Operei Romîne din Cluj difuzat cu ocazia serbării bicentenarului naşterii lui Mozart la 27 aprilie, cînd a fost pusă în scenă opera „Nunta lui Figaro".

DARIU POP

LA ANIVERSĂRILE FRANZ LISZT ŞI BÉLA BARTÓK

Noi rezultate ale cercetărilor de la Cluj referitoare la Liszt*)

de ŞT. LAKATOŞ

S-au împlinit 70 de ani de la moartea marelui compozitor maghiar Franz Liszt şi de atunci literatura despre marele muzician s-a îmbogăţit atît de mult încît cărţile care s-au scris despre el, volumele scrisorilor sale publicate ar putea umple mai multe biblioteci. Deşi au fost tipărite toate scrisorile sale care au putut fi găsite, mai răsar şi azi unele din scrisorile, însemnările sale, sau scrisori vechi care vorbesc despre dînsul, toate constituind pietricele importante din mozaicul pe care-l prezintă o biografie modernă a lui Liszt, care ar trebui de-abia scrisă.

Sentimente calde îl legau pe Liszt de Cluj, deoarece a fost de mai multe ori aici, unde a cîntat şi scris prima sa rapsodie. (vezi Lakatoş Istvan: Franz Liszt în Ardeal, Cluj 1943, pag. 8). De două ori a dat concerte pe teritoriul romînesc: prima dată în anul 1846, cînd a început, la Timişoara, seria concertelor sale prin toate oraşele din Ardeal, apoi prin Bucureşti şi Iaşi, drumul său îndreptîndu-se spre Rusia; a doua oară a fost la Cluj în anul 1879 (Lakatoş Istvan: „Franz Liszt la Cluj", Cluj 1944). Despre concertele sale de la Bucureşti şi Iaşi s-a ocupat amănunţit şi o lucrare în limba romînă (Octavian Beu: „Franz Liszt în ţara noastră" Krafft şi Drotleff — Sibiu).

Lucrările, studiile, articolele publicate au fost scrise toate pe baza datelor din presa contemporană lui. Este un fapt cunoscut că ziaristica din trecut era nesigură în ceea ce priveşte exactitatea datelor; în afară de aceasta, tonul folosit, în special în legătură cu evenimentele artistice, era cît se poate de personal, ca o „causerie" şi este cert că nu putem acorda întotdeauna credit caracterului său ştiinţific. Ziariştii care scriau articolele muzicale nu se pricepeau în problemele muzicale şi tocmai de aceea nu ne putem făuri din presa de atunci o imagine exactă, demnă de încredere, despre concertele lui Liszt în Romînia, deci şi din Ardeal, şi în general despre timpul petrecut aici.

Pentru a căpăta o imagine clară s-au dovedit absolut necesare observaţiile şi referinţele pe care le putem găsi în scrisorile particulare de atunci, în special dacă acestea provin de la contemporani demni de încredere.

In această privinţă sînt importante scrisorile lui Pakei, asupra cărora a atras atenţia profesorul Szabo. T. Attila. Aceste scrisori se găsesc în Arhiva de scrisori Pakei de la filiala din Cluj a Academiei de Ştiinţe a R.P.R. Aflăm de la autorul scrisorilor, care a luat parte la concertul lui Liszt, ce este adevărat din cele apărute în ziare după concertele date de Liszt la Cluj, în 1846. Pakei povesteşte în scrisoarea sa, impresiile sale despre concertul lui Liszt. In cercul său intim familial, el nu a fost nevoit să înfrumuseţeze nimic, ci a spus sincer, fără nici un ocol, tot ceea ce avea pe suflet. Tocmai acesta este motivul pentru care conţinutul scrisorilor sale este preţios şi demn de a fi luat în seamă de ştiinţa muzicală.

Pakei Lajos a fost funcţionar şi prim-secretar pe lîngă reşedinţa guvernamentală de la Cluj. A scris scrisorile amintite surorii sale, născută Pakei Cristina, măritată Kövendi Gaal Miklos — al cărei soţ a fost subprefect la Küküllö. (Pálmay Joszef: Familiile nobile din judeţul Trei Scaune. Sepsiszentgyörgy 1901, 348 pagini).

Prima scrisoare din Cluj poartă data de 28 noiembrie 1846. Liszt a dat primul său concert din Cluj, la 26 noiembrie 1846, în sala de dans a oraşului. Capacitatea sălii a fost de aproape 500 locuri, biletele costau 1-3 pengö şi au fost vîndute cu mult înainte. In ziua concertului nu se mai găseau bilete. Această scrisoare face darea de seamă a evenimentelor încă proaspete, două zile după primul concert, cînd impresiile erau încă vii.

Textul acestei scrisori este:

„Scumpa şi iubita mea Titi!

Am fost alaltăieri cu Trezsi (soţia lui Pakei Lajos se numea Tereza) la concertul „Regelui pianului", nu ştiu ce să scriu despre dînsul, cum să pot exprima acea perfecţiune artistică la care Liszt a înălţat pianul. Regret, regret, foarte mult că dumneata nu poţi lua parte, — deşi şi pe noi ne costă foarte scump, — la această serată minunată. Reduta era tixită cu domnialeşi şi toţi au fost ameţiţi de sunetele fermecate — mie îmi răsună şi acum în urechi, şi dacă aş avea posibilitatea, nici mîine nu aş lipsi şi l-aş asculta de sute şi sute de ori, l-aş asculta numai pe dînsul, deşi nu sînt muzician, ci pricep numai muzica, adică o ascult; dar ce mai spun despre astea geniile sunetelor! Liszt este foarte preţuit de toată lumea, la nobilime se succed prînzurile, seratele, petrecerile şi doamna G. Berthlen Josef a dat o serată strălucită şi este norocoasă doamna aceea care poate schimba măcar două cuvinte cu Liszt; umblă după el mai ales G. Teleki, Betleni, Mikosi, şi nu numai că nu îl poartă pe palme, din care cauză, după cum am auzit şi lui îi place aici şi poate că petrece mai departe..."

Programul acestui concert s-a pierdut fără urme, dar ziarul Kelet (Apusul) din Cluj îl reaminteşte cu ocazia celei de a doua vizite a lui Liszt la Cluj. (In nr. 159 anul 1879). Liszt a cîntat la pian aceleaşi lucrări ca la concertul său de la Timişoara: (Stefan Lakatoş: Franz Liszt la Timişoara, Ungaria, Budapesta, caietul din aprilie 1943); celebrele sale transcripţiuni pentru pian din „Lucia de Lammermoor", din „Norma", variaţiile sale de virtuozitate din „Puritanii" de Bellini, Ave Maria de Schubert, cîntecele ungare şi în sfîrşit, marşul lui Rakoczi.

Tot de Liszt se ocupă o altă scrisoare, din Cluj, a lui Pakei Lajos, care poartă data de 4 decembrie 1846, scrisă surorii sale Cristina. Liszt a dat al doilea concert în Redută, la data de 23 noiembrie 1846, dar al treilea concert al său a avut loc la 3 decembrie în teatrul din strada Farkaş, cu o capacitate de 1.000 de locuri. A destinat venitul acestui concert scopurilor de binefacere (Ziarul „Erdélyi Hirado", nr. 779 din anul 1846).

Se pare că Pakei a luat parte şi la acest concert, deoarece şi despre acesta îi scrie surorii sale Cristina.

Din această scrisoare cităm următorul fragment:

„...pentru ca măcar în parte să te bucuri şi Dumneata, de concertul de ieri de la teatru, la care am fost prezenţi şi noi cu Trezsi, îţi scriu că a fost minunat, glorios, înălţător, că ne-a ridicat inima şi sufletul pînă în rai, pînă în braţele glorioase ale îngerilor, aşa cum omul, mai ales cel din Cluj, nu poate asculta decît o singură dată în cursul cîtorva secole, sau poate nici o dată; Liszt, fenomen rar al pămîntului, care în pauză, din cauza furtunii de aplauze de abia a mai putut cînta, cu toată ploaia torenţială, a

---

*) Datele de mai sus reprezintă rezultatele cercetărilor făcute la Arhiva de scrisori a filialei din Cluj a Academiei de Ştiinţe din Republica Populară Romînă.

fost condus şi însoţit cu urale pînă acasă, de 200 făclii, de domni, din care mulţi şedeau în trăsuri, alţii umblau pe jos, de popor numeros, bande, etc. şi nu există zi în care să se manifeste într-un fel sau altul stima faţă de dînsul. Nu se ştie încă ce destinaţie va da venitului concertului de ieri. Dumneata, scumpa mea, să te mulţumeşti în afară de veştile din ziare şi scrisori, cu biletele alăturate aici, care sînt de o mare importanţă prin ele înşile şi este fericit omul care poate avea măcar o bucăţică din mănuşa lui Liszt, aruncată sub pian".

Este regretabil că „biletele" amintite în scrisoare, probabil programul concertelor, nu le-am mai găsit printre scrisorile lui Pakei. Ziarele au scris în legătură cu ultimul concert următoarele:

„...îndată ce a apărut, pe feţele tuturora au apărut buna dispoziţie şi surîsul, aplauze şi urale au răsunat ca o furtună prin sală.

... Marele artist, singurul pianist cu renume mondial care.. cînta cu stăpînire fermecătoare, necunoscută pînă în prezent, ştie să zugrăvească durerea şi bucuria poporului său cu o interiorizare, fidelitate şi înflăcărare nemaiauzite vreodată. A cîntat variaţiunile sale şi în sfîrşit al său Rakocsi (Ziarul „Erdélyi Hirado", nr. 799 din anul 1846).

Din presa de atunci am aflat că din venitul celui de al treilea concert, Liszt a împărţit 700 fiorinţi în scopuri de binefacere (Ziarul „Erdélyi Hirado", Cluj, nr. 787 din anul 1846).

In scrisorile lui Pakei întîlnim pentru ultima dată numele lui Liszt, şi anume în aceea care poartă data de 20 decembrie 1846. Pakei Lajos a scris-o şi pe aceasta surorii sale Cristina şi spune, printre multe altele, următoarele:

„... *Luiz nu s-a domesticit nici pînă acum din bucuria că Liszt a fost la dinsa*".

Cine a fost această fericită Luiz pe care Liszt a vizitat-o, nu am reuşit să descoper niciodată...

★

Arhivarul Dáni Janos mi-a atras atenţia asupra unei cărţi de vizită care se găseşte în arhiva de manuscrise din Cluj a Academiei de Ştiinţe a R.P.R. Textul, scris în limba franceză, este fără îndoială un manuscris al lui Franz Liszt şi este datat, în Budapesta, la 31 ianuarie 1879. Este vorba de un manuscris necunoscut şi pînă acum nepublicat al lui Franz Liszt, al cărui text în traducere este următorul:

„Iată scumpă contesă, rîndurile de recomandaţie pentru principesa Carolina Wittgenstein şi doamna Berman. Cu mii de salutări respectuoase şi prea supuse.

Liszt F.

Acestea sînt simple rînduri de recomandaţie pe care Liszt le dădea cu atîta drag oricui se adresa lui, în acest scop. Cui erau adresate aceste rînduri, nu putem şti, dar nici nu are importanţă. Este un fapt îndeobşte cunoscut că Liszt a ajutat pe oricine atunci şi acolo unde era nevoie de aceasta.

Dintre cele două nume care figurează pe cartea de vizită, despre doamna Berman nu am putut stabili nimic. In schimb, Carolina Wittgenstein a jucat un rol foarte important în viaţa lui Liszt. In 1846 Liszt a dat concertele sale la Cluj; de aici, după concertele sale din Romînia a plecat în Rusia şi, la Kiev, după concertul său de acolo, a făcut cunoştinţă cu Carolina Wittgenstein. Simpla cunoştinţă s-a transformat într-o dragoste adîncă. Femeia a părăsit pe soţul său şi l-a urmat pe Liszt la Weimar. Planul ei a fost să divorţeze şi să se căsătorească cu Liszt. Soţul său, de origine nobilă, nu şi-a dat consimţămîntul pentru divorţ şi întrucît era în bune relaţii cu ţarul a aranjat ca cererea de divorţ a soţiei sale să fie respinsă. Au urmat lupte crîncene, care au durat decenii, cu autorităţile civile şi eclesiastice, dar nu au reuşit să obţină divorţul. Relaţiile celor nobili s-au dovedit a fi mai puternice decît cele ale lui Franz Liszt.

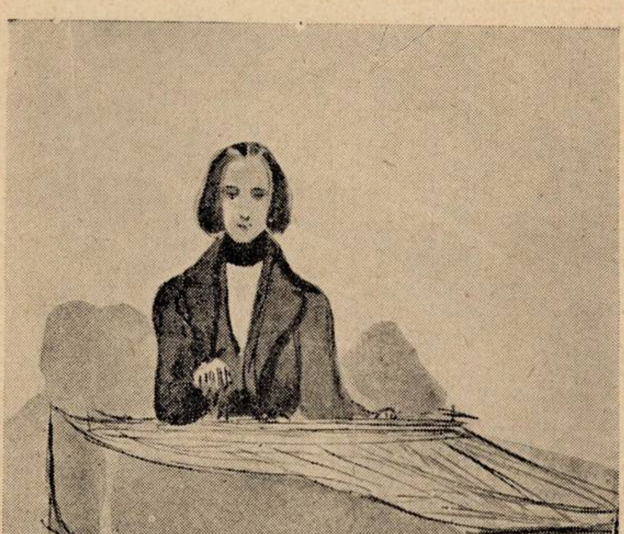
Din testamentul lui Liszt, care poartă data de 14 septembrie 1860, ştim ce a însemnat această femeie pentru dînsul. Cităm din acest testament următoarele rînduri: *„Tot ce am făcut sau am gîndit bun în ultimii 12 ani, datorez numai aceleia căreia aş fi dorit cu atîta ardoare să-i dau dulcele nume de „soţie" — dar ticăloşia oamenilor şi tot felul de intrigi deplorabile m-au împiedicat cu încăpăţînare în aceasta. Nu pot scrie numele doamnei Wittgenstein născută Jeanne-Elisabeth-Carolyne Iwanowska decît cu o nespusă emoţie. Toată bucuria îi aparţine şi ca să găsească alinare, suferinţele mele caută întotdeauna calea care merge spre dinsa. Ea a devenit inseparabilă, s-a contopit perfect cu viaţa, munca şi gîndurile mele"*...

Cartea de vizită comunicată mai sus, a fost scrisă de Liszt la Budapesta, într-o perioadă în care îşi împărţea viaţa între Roma, Budapesta şi Weimar. La 17 ianuarie 1879, Liszt a sosit de la Roma la Budapesta şi în după amiaza zilei de 10 martie a aceluiaşi an a plecat, cu trenul, la Cluj, pentru ca să poată participa acolo la un concert dat în scop de binefacere (Ziarul „Kelet" — Răsăritul — Cluj, nr. 11 din martie 1879). In acest interval de timp a fost scris biletul de recomandaţie.

★

Multă vreme a rămas necunoscută scrisoarea pe care Liszt a scris-o la 9 martie 1851 lui Josika Mikloş descoperită nu de mult în arhiva moştenirii Josika (Filiala din Cluj a Academiei de Ştiinţe a R.P.R.). Scrisoarea are o deosebită importanţă deoarece aruncă lumină asupra modului în care Liszt a stat, cu toată inima, la dispoziţia şi în ajutorul emigranţilor unguri care au luat parte la revoluţia din 1848—1849. Cunoşteam această scrisoare a lui Liszt deoarece a fost publicată în original, în limba franceză (Dr. Dezsi La-

Fr. Liszt la Iaşi văzut de Carol Pop de Szathmary



jós, B. Josika Miklos, Budapest. Ediția Societății Ungare de Istorie 1916, pag. 399—400). Cum în prezent toate evenimentele revoluției din 1848—1849 sînt în curs de reconsiderare, trebuie să atribuim acestei scrisori o mare însemnătate și tocmai din acest motiv este importantă publicarea și interpretarea ei.

Traducerea acestei scrisori este următoarea:

Domnule Baron!

Prietenul nostru domnul Szerdahelyi, mi-a adus la cunoștință în modul cel mai îndatoritor ultima dv. scrisoare; și aș dori să-mi exprim cît mai grabnic sincerele mele regrete, pentru că din cauza unui accident poștal — de care, din fericire, sînt complet nevinovat — v-am făcut să vă îndoiți de sentimentele mele, la care sînteți îndreptățiți să vă așteptați și pe care doresc fierbinte să le dovedesc într-un chip lipsit de echivoc.

Apariția lucrărilor dv. în limba franceză, deși acestea ocupă un loc de cinste în literatura națională și sînt de mult apreciate, după merit, în rîndurile germanilor cu gust — se lovește, după cum ați observat și dv., de diferite greutăți interne și externe. Acestea din urmă (greutăți externe nota trad.) se leagă de greutățile generale ale vremurilor de azi și, din păcate, au devenit destul de importante. După ultima lege a presei, marile ziare pariziene au renunțat cu totul la publicarea romanelor-foileton, ca să se elibereze de taxele prea mari. Ziarele democrate nu mai apar, sau cel puțin nu își mai plătesc colaboratorii. In ceea ce privește publicația „Revue des Deux Mondes", a cărei influență este neatinsă, este de temut ca părerile politice oficiale ale ziarului să nu fie de acord cu concepțiile și punctele de vedere din ultimele dv. lucrări, a căror mărime de altminteri depășește cadrul strîmt pe care revista îl pune la dispoziția literaturii din străinătate.

Cea mai bună soluție ar fi să vă adresați unui editor care v-ar da ajutorul necesar pentru editare și pe care l-ar lega interese comerciale de succesul cărții dv. Aceasta ar însemna destule riscuri și ar necesita o acomodare după punctele de vedere ale editorului. Pentru atingerea acestui scop, o condiție indispensabilă este prezentarea lucrării într-o traducere îngrijită și elegantă în limba franceză.

Fie că tratați cu un editor, fie că vă încercați norocul pe terenul mobil al ziarelor, primul și cel mai important lucru ar fi găsirea unui traducător, care să fie destul de renumit pentru a nu permite nici o îndoială în ceea ce privește succesul pe care îl merită, lucrările dv., și al cărui talent și autoritate în literatură să fie într-atît de recunoscute încît să poată inspira încredere editorului care s-ar angaja să vă tipărească lucrările. Intervențiile, tratativele necesare în astfel de cazuri, rezultatele care le-ar urma pe acestea sînt foarte delicate și sînt mai grele decît și-ar putea imagina cei care nu cunosc aceste probleme. Cu toate acestea, dacă m-ați onora cu încrederea dv. și mi-ați permite să procedez liber, voi acționa cu toată rîvna unui compatriot și prieten și aș dovedi cu bucurie, în condițiile actuale, acest dublu titlu prin aceea că aș satisface încrederea dv., spre mulțumirea noastră reciprocă.

Primiți Domnule Baron expresia considerațiunii și simpatiei mele și sînt al dv. fidel supus.

1851, martie 9.

Liszt F.

Iată o scrisoare a lui Liszt în care nu este vorba de muzică, dar aflăm din aceasta cît de mult purta în suflet soarta emigrantului revoluționar Josika Miklos, a scriitorului, cu cîtă sinceritate și altruism dorea să-i ușureze soarta plină de griji.

Josika Miklos, căruia Liszt i-a adresat scrisoarea de mai sus, a trebuit să se refugieze din țară, după revoluția din 1848—1849, pentru ca să-și salveze viața. Avea mai mult de cincizecișicinci de ani și nu a putut lua cu sine decît 50 de galbeni. In astfel de condițiuni a trebuit, la bătrînețe, să înceapă o nouă viață, printre străini. In revoluție, Kossuth i-a destinat lui Josika un rol important. Acest lucru este dovedit de numirea sa într-un post înalt într-o funcție publică (Közlöny, nr. 99 din 8.V.1849). Din ziarul oficial al guvernului revoluționar ungur citām următoarele:

„La propunerea Ministerului de Justiție numesc pe Josika Miklos judecător la Curtea de Grațiere. Kossuth Lajos, guvernator, Viikovits Sebö ministru de justiție". Mai tîrziu, în același post a fost numit și Vörösmarty Mihály. (Albumul Vörösmarty, 72 pagini). Josika era, în ochii autorităților reacționare, „un individ dezertor acuzat de crima de înaltă trădare" (ziarul „Magyar Hirlap" Budapesta, nr. 40 de la 1.I.1850). Tribunalul militar l-a condamnat, pentru crimă de les-majestate, la moarte prin spînzurare. Averea sa a fost confiscată, iar numele său a fost atîrnat de stîlpul infamiei (Ziarul „Magyar Hirlap" numărul din 23 septembrie 1851). Motivarea condamnării conform comunicatului oficial este următoarea: „...deoarece după declarația de la 3 octombrie 1848, a funcționat ca membru al reprezentanților oștilor revoluționare și a avut la Pesta, Debrețin, ca membru al Camerei Magnaților, o activitate parlamentară, a luat parte activă la întrunirile ilegale ale Parlamentului, îndeosebi după hotărîrea trădătoare de la 14 aprilie 1849, la ședințele de la 28 aprilie, 23, 29 și 31 mai, la eliberarea unui membru al Camerei Magnaților, care a intrat în rîndurile oștilor răsculate, la recompensa care trebuia dată pentru căderea cetății Buda, la transferarea Parlamentului de la Debrețin la Pesta, pentru conducerea parlamentului în sensul guvernului revoluționar..."

Josika a plecat la început, la Lipsca, unde a închiriat o cameră mobilată și a așteptat acolo pe a doua sa soție, scriitoarea Podmaniczky Julia, care l-a urmat. Josika vorbea bine limbile germană și franceză, mai multe din romanele sale au fost publicate în limba germană și deoarece dorința sa de lucru și țăria voinței erau neînfrînte, a socotit că poate trăi, și în străinătate, din scris. Soția sa avea intenția să deschidă în străinătate o casă de mode. La Lipsca, Josika a purtat numele de împrumut Wehowsky, poliția germană l-a sîcîit mult și din această cauză a trebuit să călătorească mai departe. Astfel pleacă la Bruxelles, unde se stabilește.

Scrierile sale apar în ziarele germane; din această cauză este mult atacat în patria sa, în revista literară „Hölgy Zutár" (Curierul doamnelor).

Pe lîngă scrierile în limba germană s-a gîndit să publice eventual și în limba franceză unul din romanele sale. In acest scop a discutat personal cu editorii, a avut corespondență cu compatrioții care trăiau în străinătate, cu Irányi Daniel și Liszt, a cărui intervenție a solicitat-o fără mult succes, după cum o dovedește și scrisoarea alăturată a lui Liszt.

Pentru înțelegerea scrisorii lui Liszt, prezentată mai sus, trebuie să cunoaștem scrisoarea lui Szerdahelyi Ede, pe care a scris-o lui Josika Miklos, din Weimar, la 4 februarie 1851((Vezi lucrarea citată a lui Dezsi, pagina 398—399).

Din aceasta aflăm că Szerdahelyi la care se referea scrisoarea lui Liszt, a fost unul din elevii marelui muzician. In scrisoarea sa, Szerdahelyi spune: *„După părerea lui Liszt, romanul lui Josika ar putea fi publicat în modul cel mai avantajos într-unul din ziarele franceze distinse, dar este necesar să știe totodată obiectul lucrării, împărțirea sa, modul său de concepție, mărimea sa, în general tot ce este necesar, pentru ca să poată imediat realiza aceasta cu succes. Scumpul nostru prieten Liszt — între noi fie spus — mi-a amintit că în cazul în care această lucrare nu este prea vastă, ar traduce-o el însuși în limba franceză. (De altminteri, Dumneata, în scurt timp vei fi anunțat de aceasta)".*

Se vede că scrisoarea lui Josika a ajuns la Liszt foarte tîrziu, poate nici n-a ajuns. După aceasta s-a putut adresa lui Szerdahelyi, interesîndu-se dacă scrisoarea sa adresată lui Liszt a sosit sau nu.

Scrisoarea lui Szerdahelyi, adresată lui Josika, poartă data de 4 februarie 1851, în timp ce data scrisorii lui Liszt — comunicată mai sus — adresată lui Josika, este 9 martie 1851. Și scrisoarea lui Liszt trebuie să fi fost scrisă tot la Weimar, deşi aceasta nu reiese din textul ei. Aceasta trebuie să fie aşa, doarece pe atunci Liszt locuia la Weimar. Liszt face aluzie la vina poştei, aruncînd responsabilitatea pe aceasta că n-a putut răspunde la timp lui Josika. Liszt a dorit să ajute în mod serios şi cu eficacitate pe compatriotul său Josika, acest lucru îl măturiseşte şi scrisoarea sa, în care cîntăreşte în mod amănunţit posibilităţile în legătură cu editarea în limba franceză a romanelor lui Josika. A mers atît de departe încît dînsul —care sta în centrul vieţii muzicale de la Weimar, iar viaţa sa socială îi solicita tot timpul său liber — era dispus să se angajeze să traducă, personal, în limba franceză romanul lui Josika, ba chiar i-a anunţat vizita sa. Această scrisoare dovedeşte simpatia sa profundă pentru confraţii artişti, refugiaţi politici, pe care vroia să-i ajute în împrejurări grele. Soarta emigrantului a fost întotdeauna amarnică; Liszt ştia acest lucru. Pe scriitorul refugiat în străinătate, care a participat în mod activ la revoluţie îl aşteptau timpuri deosebit de grele. Marele artist a simpatizat cu toţi cei care au luptat pentru libertate, din această cauză a sărit în ajutorul compatriotului său nevoit să trăiască printre străini.

O serată muzicală romînească în 1914 la Budapesta

de C. CODARCEA

În vechea Austro-Ungarie, în acea caracteristică atmosferă de şovinism de care îşi amintesc atît de bine cei ce au trăit în deceniile dinaintea primului război mondial, oameni politici de seamă, ca L. Mocsáry, scriitori, ca Ady Endre, compozitori ca Béla Bartók, nu s-au supus, „modei timpului“, ci, înfruntînd pe aţîţătorii la dezbinare, au proclamat adevărurile înalte ale solidarităţii umane, ale frăţiei între popoare, ale luptei comune împotriva urei şovine şi întunericului.

Avem în faţa noastră un foileton apărut cu mulţi ani înainte (în primăvara anului 1914)· în marele cotidian „Világ“ din Budapesta, nr. din 19.III.1914, cu numai cîteva luni înainte de dezlănţuirea prăpădului ce a cuprins în acel an, o bună parte din omenire. Din acest foileton, pe care îl reproducem în cele ce urmează, reiese atitudinea înaintată a marelui compozitor Bartók Béla, care, sfidînd şovinismul cercurilor reacţionare aflate la conducerea ţării, a ştiut să prezinte publicului din Budapesta, cîntecele şi dansurile poporului romîn, a cărui existenţă era atît de supărătoare reprezentanţilor mai marilor vremii din Austro-Ungaria.

„Societatea etnografică maghiară — scrie „Világ“ — a organizat la Academie· o serată. De ani de zile, n-au participat la seratele Academiei, atîţi oaspeţi, şi n-au răsunat aplauze atît de entuziaste, ca acele adresate lui Béla Bartók şi acelor simpatici romîni şi romînce aduşi de d-sa la Budapesta, cu această ocazie, din judetul Hunedoara.

Se ştie că Bartók, în dorinţa sa de a aduna cîntece populare secuieşti şi romîneşti, a colindat prin aproape toţi munţii Ardealului. Dînsul a trimis, în dar, Academiei Romîne, mai multe compoziţii de muzică populară romînească. Academia Romînă a primit darul lui Bartók cu mult entuziasm şi s-a gîndit să tipărească colecţia trimisă. Academia Maghiară, dimpotrivă, nu s-a interesat de loc, nici de activitatea muzicală a lui Bartók, nici de minunata şi unica sa colecţie de cîntece populare.

Béla Bartók însă nu s-a descurajat. El a continuat să se intereseze şi pe mai departe de muzica romînească şi — cu o semnificativă rîvnă — a continuat să adune cîntece populare romîneşti, purtînd gramofonul în spate şi hoinărind prin toate văgăunile munţilor. De dragul cîntecelor ce i-au cucerit inima, el a învăţat romîneşte. Şi, să ne notăm bine: toate acestea nu le-a făcut vreun bursier, sau vreun specialist subvenţionat de guvern, ci compozitorul Béla Bartók, creatorul muzicii maghiare moderne, un om cu un fizic şubred, aproape transparent. A făcut-o spre propria-i plăcere, şi din surplusul energiei sale de titan.

Cu prilejul seratei despre care scriu, Béla Bartók a vorbit despre rezultatele cercetărilor sale asupra muzicii populare romîneşti. In legătură cu aşa zisele „dialecte muzicale“ — ca să întrebuinţăm şi noi expresia vorbitorului — Béla Bartók a stabilit că muzica populară romînească din Ardeal are cinci dialecte. Dintre acestea, dialectul maramureşan se deosebeşte atît de mult de cel din sudul Ardealului — de pildă — ca şi cum nici n-ar fi muzica aceluiaşi popor.

Pentru ca publicul maghiar să poată cunoaşte aceste cîntece, două fete valahe, tinere şi frumoase, au cîntat mai multe doine romîneşti. Ele au apărut, în faţa elegantelor doamne şi domni budapestani, în podoaba costumului lor naţional. Succesul lor a fost mai mare, mai fierbinte, decît al multor cîntăreţe de Operă.

Am auzit cîntece din fluier şi din cimpoi şi la sunetul acestei muzici, romînii cîntau şi jucau. Cînd vedeai cu ce interes cald şi cu ce emoţie privea publicul maghiar acest unic spectacol, îţi venea fără voie în minte, buclucaşa „Problemă minoritară“.

Evident, serata organizată de Béla Bartók, în afară de valoarea ei ştiinţifică-muzicală, a fost o adevărată faptă culturală. In faţa acestei fapte culturale, de bună seamă, publicul maghiar şi-o fi zis: Cîtă armonie ar putea fi în această ţară, dacă în faţa problemei minoritare s-ar lăsa la o parte consideraţiile politice de calitate inferioară şi s-ar face încercări, luîndu-se ca bază punctele de vedere mai înalte ale culturii. Această serată minunată, caldă şi aducătoare de valori noi, constituie un „memento“ al culturii· adresat celor orbiţi de politicianism care guvernează această ţară“.

Articolul reprodus mai sus rămîne un document al vremii, care oglindeşte fapta şi crezul marelui om şi artist, compozitorul Béla Bartók.

*

In toamna anului 1924, ziarele clujene au publicat ştirea că Béla Bartók va sosi în Romînia şi va da un concert la Cluj. Deoarece eram informat că unele cercuri vor încerca să-i facă marelui maestru o atmosferă defavorabilă, am tradus din ziarul cotidian „Világ“ de la Budapesta articolul scris în 1914 — pe care-l păstrasem ca o amintire timp de zece ani — privitor la serata muzicală dată de Bartók la Academia Maghiară, cu concursul a 5 flăcăi şi fete romînce aduşi din judeţul Hunedoara.

Articolul, apărut în ziarul „Infrăţirea“ se pare că şi-a ajuns scopul, concertul care a avut loc în sala Prefecturii — cu totul neîncăpătoare pentru marele număr al publicului — a fost un adevărat triumf, un prilej de caldă sărbătorire a marelui artist, iubit de romîni şi unguri deopotrivă.

După concert, Bartók Béla a fost invitat la somptuosul Club al ziariştilor unguri, care ocupă o parte din parterul fostei cafenele New-York din Cluj.

Cu acest prilej am avut ocazia să stăm de vorbă cu Bartók şi interviul a apărut în acelaşi ziar „Infrăţirea“.

„Aţi citit în „Infrăţirea“ — am întrebat — „traducerea articolului apărut în ziarul budapestan „Világ“ în primăvara anului 1914?“

— „Articolul dvs. — a răspuns Béla Bartók — mi-a evocat una din cele mai frumoase zile ale vieţii mele. Nicicînd nu voi uita scena aceea cînd 5 romîni — femei şi bărbaţi — au apărut în mijlocul celei mai alese societăți budapestene în prea frumosul lor costum național din părțile Hunedoarei, au cîntat doine, au jucat și au zis din fluier și din cimpoi... Imi aduc foarte bine aminte cu cîtă frenezie a aplaudat publicul budapestan. Cîntecul popular romînesc a reușit să cucerească dintr-o dată inima intelectualității maghiare, ceea ce constituie o nouă dovadă că arta adevărată este cel mai potrivit mijloc pentru înfrățirea popoarelor și pentru înțelegerea sufletului unei națiuni“.

Intrebîndu-l asupra impresiilor culese în Romînia, Bartók Béla a spus:

— „Mi s-au dat toate înlesnirile pentru turneu. In ceea ce privește publicul — fie romîn, fie maghiar — de asemenea nu pot să mă plîng: am fost primit pretutindeni cu multă căldură. Sînt pentru a treia oară la Cluj. Am părăsit orașul dvs. întotdeauna cu cele mai frumoase impresii“.

Béla Bartók a arătat apoi că intenționa să concerteze la Brașov și București. „Arta adevărată este cel mai potrivit mijloc pentru înfrățirea popoarelor“ — spusese el. Intreaga sa activitate pe tărîmul artei muzicale stă mărturie a adevărului cuprins în aceste cuvinte.

Contribuție la cunoașterea legăturilor lui Bartók cu viața noastră muzicală

de DAN SMÎNTÎNESCU

Marele compozitor și folclorist Béla Bartók începe a fi cunoscut în țara noastră prin studiile sale de folclor muzical — primele contribuții științifice de acest fel din literatura muzicală romînească.

Cunoscut ca profesor al Academiei de Muzică din Budapesta, Béla Bartók a colindat o bună parte din Ardeal și a cules cu o rîvnă și o pricepere adîncă, orientîndu-se după cele mai avansate metode, numeroase producții ale folclorului romînesc din Transilvania.

Însuflețit de o sinceră pasiune și admirație pentru originalitatea și bogăția acestui folclor muzical, inspirîndu-se adesea din el în realizarea propriilor sale creațiuni, Béla Bartók și-a dat seama de valoarea materialului muzical creat de popor, a înțeles vigoarea și frumusețea lui expresivă și s-a străduit să-l adune prin imprimări fonografice pe baza cărora a alcătuit primul său volum: „Cîntece poporale romînești din comitatul Bihor“, tipărit în 1913.

În anul 1910, Béla Bartók ia contact pentru prima oară cu cultura și publicul romînesc.

În urma unei cereri a lui D. G. Kiriac prezentată Academiei Romîne în ședința din 13 mai 1910, se propune publicarea celor 600 de cîntece, melodii și texte romînești, înregistrate prin procedeul mecanic, și notate după auz de Béla Bartók.

În susținerea acestei lucrări, D. G. Kiriac face un amplu raport, arătînd elementele ce stau la baza alcătuirii acestei culegeri. În ședința din 15 mai 1910, deși Ion Bianu consideră lucrarea ca fiind de o „însemnătate deosebită“ și deși la această opinie se alătură — în discuții — N. Quintescu, I. Caragiani, Al. Phillippide și N. Gane, totuși hotărîrea se amînă pentru ședința din 18 mai 1910, cînd este invitat D. G. Kiriac spre a face un expozeu amănunțit asupra lucrării lui Béla Bartók.

Într-adevăr, în ședința din 18 mai 1910, D. G. Kiriac, cu competința și autoritatea sa unanim recunoscute, răspunde la unele probleme ridicate, printre alții, de către Duiliu Zamfirescu, arătînd în cinci puncte, temeinic documentate, valoarea culegerii lui Bartók. Nu au lipsit a se aduce în discuție, în cadrul Academiei, unele argumente ce vădeau atitudinea unora de a minimaliza străduința merituoasă a lui Bartók. Față de aceste greșite puncte de vedere, D. G. Kiriac aduce argumentele adevăratului om de știință și ale folcloristului încercat. El conchide că „notația muzicală a cîntecelor populare culese de Bartók este corect și bine făcută“ [1]) iar culegătorul a renunțat la procedeul de a reduce melodiile la una din măsurile cele mai uzitate (2/4, 3/4, etc.), lăsînd ritmul liber, așa cum cîntă poporul. A reușit „să noteze pînă și mlădierile vagi de voce, ceea ce la melodii populare este foarte important“ [2]).

Consecința imediată a acestei ample discuții în care s-a pus accentul, mai ales, pe valoarea documentară și științifică a acestui material a fost că Secția Literară a Academiei Romîne a acceptat lucrarea și a hotărît publicarea ei.

La data apariției volumului, în 1913, lucrarea s-a bucurat de un meritat succes. Presa notează mai tîrziu, după ce opera fusese larg popularizată și după ce servise ca stimulent pentru pregătirea altor lucrări similare, că: „Succesul care l-a avut această publicație a fost unul din cele mai mari din glorioasa carieră a autorului ei și a contribuit mult la stabilirea gloriei internaționale a acestuia, dar și la aprecierea muzicii populare romîne“ [3]).

Un prim rezultat concret a fost aprobarea de către Academia Romînă a unui fond anual de 1.000 lei „pentru culegerea ariilor și cîntecelor populare romînești din toate părțile“ [4]). D. G. Kiriac a fost însărcinat cu realizarea culegerii.

Această importantă operă îl fixează pe Béla Bartók în opinia romînească, nu numai ca un conștiincios promovator al folclorului muzical romînesc, ci și ca un compozitor și muzicolog de valoare. O dată cu aceasta creşte simpatia pentru omul şi artistul care s-a apropiat de cîntecul romînesc cu atîta dragoste şi ataşament, l-a înţeles şi s-a inspirat adînc din tezaurul acestuia.

---

[1]) Analele Academiei Romîne, Seria II-a, vol. 32, 1909-1910, p. 294 u.

[2]) Ziarul „Dimineața“ din 19 februarie 1934 — „Bela Bartók și folclorul muzical romînesc“ (A.P.T.)

[3]) „Dimineața“ 19 februarie 1934.

[4]) Analele Academiei Romîne, seria II-a, vol. 32, 1909—10, p. 294 u.

Iată de ce în 1912, cînd desfăşoară o activitate concertistică în Ardeal, este primit cu unanime aprecieri, îndreptate nu numai spre elogierea talentului şi virtuozităţii sale ca pianist, ci şi spre sublinierea creaţiei muzicale, avansată faţă de limitele predecesorilor şi împrospătată de folclorul în bună parte romînesc.

După marele război mondial, publicul romînesc are bucuria de a avea pe Béla Bartók în mijlocul său, fiind invitat de „Societatea Compozitorilor Romîni" la Bucureşti spre a da un recital de piano.

Cu acest prilej, se reîmprospătează amintirea lui Béla Bartók în termeni calzi şi elogioşi :

„Nu poate fi uitată opera sa de folclorist din 1913, adaosă prin studiile pătrunzătoare asupra „Dialectului muzical al romînilor din Hunedoara" [5]) şi prin opera deosebit de valoroasă „Volksmusik der Rumänen von Maramuresch" (1923) „carte în care metodele folclorului muzical se deslușesc, fără îndoială, pentru prima oară" [6]).

Această temeinică activitate muzicologică, strîns legată de patrimoniul nostru muzical, atrage din partea cronicarilor muzicali o entuziastă prezentare a concertistului.

„Béla Bartók a făcut mult pentru muzica noastră şi pentru cunoaşterea poporului nostru. Bartók a cules mii de cîntece şi zeci de mii de versuri. Bartók a scris primul studiu ştiinţific despre melodia poporului romîn, a cutreierat luni de zile cu fonograful ţinuturile zise cu dispreţ „valahe". Bartók a vorbit Apusului despre jocuri şi doine şi tot Bartók ne arată în compoziţiile sale proprii, calea pe care ne vom întîlni cu mult aşteptatul „stil romînesc" al şcolii romîne" [7]).

În elanul de admiraţie pentru marele compozitor, pianist şi muzicolog, se fac chiar asemănări între el şi Liszt, găsindu-se între ei „un fond estetic comun" — „o putere sufletească de iradiere", „ambii fiind în arta sunetelor, adevăraţi deşteptători de conştiinţă naţională" [8]).

În ziua de duminică 18 octombrie 1924 are loc audiţia extraordinară a recitalului de pian dat de Béla Bartók în cadrul Societăţii Compozitorilor Romîni.

Apariţia lui Béla Bartók a stîrnit entuziasm :

„Fusese emoţionantă apariţia atît de modestă a străinului care ne tălmăcea — spunea un cronicar [9]) — ne evoca, în glasul elementar al sunetului, tainele sufletului nostru popular, cu o pătrundere de care nimeni încă din rîndurile noastre nu se dovedise în stare".

Este apreciată personalitatea sa nu numai din activitatea ştiinţifică de muzicolog, — bine cunoscută publicului nostru — ci şi pentru extraordinara sa valoare ca interpret.

Merită a fi relatat, din acest punct de vedere, ecoul pe care-l are în presă acest recital şi care subliniază elogios complexa figură de mare artist a lui Bartók.

„Rareori ni s-a întîmplat să aflăm [10]) — printre artiştii care vin la noi — să se producă unul care să fi răspuns prin însuşirile sale artistice mai deplin, cum a făcut marele muzician ungur Béla Bartók.

„E uimitor cum un compozitor şi un erudit folclorist muzical de rodnicia lui Bartók mai poate stăpîni o atît de corectă şi de strălucitoare pianistică.

„D-sa ne-a apărut ca un muzician profund, un muzician de clasă mare. Ceea ce ne-a fermecat mai cu seamă în arta sa, a fost desăvîrşirea tehnică cu care slujeşte o muzicalitate, pe cît de subtilă, pe atît de gîndită".

Trecînd asupra interpretării recitalului din ziua de 19 octombrie 1924, se subliniază :

„Neuitată ne va rămîne interpretarea pe care a dat-o Sonatei în **„Mi bemol major"** de Beethoven pe care de la d'Albert n-am mai auzit-o atît de frumos lămurită".

Se menţionează calităţile de mare tehnician şi de gînditor muzical reieşind din interpretarea „celei mai desăvîrşite opere pianistice — socotită de Schumann genială — strălucitoarea Baladă în „sol minor" op. 23 a lui Chopin, precum şi a celor trei frumoase piese ale lui Scarlatti şi Debussy".

În faţa publicului entuziasmat, care se aştepta la cîntarea unor compoziţii originale, Béla Bartók a executat o serie de opere proprii, printre care: „Cîntecul funebru" (Nänie) şi „Sonatina", „în care s-au putut simţi toate însuşirile cu care compozitorul e dăruit. Ele se pot rezuma la trei mai însemnate: delicateţe în creaţie melodică, măiestrie de contrapunct şi aleasă variaţie ritmică" [11]).

Béla Bartók a cîntat, cu acel prilej, numeroase mici compoziţii proprii care au fost apreciate ca exprimînd „un nemaiauzit duh romînesc — în muzica pentru pian — foarte caracteristic, toate tratate cu o profundă erudiţie muzicală, pianistică, logică şi uneori cu un umor interesant".

Trecerea lui Béla Bartók prin Bucureşti, în 1924, a lăsat, deci, urme de neuitat, socotit fiind ca un mare interpret.

Este interesantă de subliniat, colaborarea cordială şi afectuoasă pe care i-a acordat-o marele nostru compozitor George Enescu, care „în ovaţiile sălii", a apărut la acel concert executînd împreună cu Béla Bartók, o Sonată pentru violină şi pian.

---

[5]) „Zeitschrift für Musikwissenschaft", martie 1920 cu titlul „Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad", reprodus din „Etnografia", Budapest, 1914.

[6]) „Universul", vineri 16 februarie 1934.

[7]) „Universul", duminică 19 octombrie 1924, p. 2.

[8]) „Adevărul" duminică 19 octombrie 1924.

[9]) „Adevărul" joi 22 octombrie 1924.

[10]) „Universul", miercuri 22 octombrie 1924.

[11]) „Universul', miercuri 22 octombrie 1924.

Bartók şi-a încheiat concertul cîntînd peste program numeroase compoziţii mărunte pentru pian „toate pe urzeală de muzică romînească, pe care autorul le-a executat cu acea uimitoare virtuozitate pianistică pe care o stăpîneşte atît de ferm“ [12]).

Béla Bartók, încununat de aprecierea şi recunoştinţa publicului romînesc, a revenit la Bucureşti în februarie 1926, cînd a cîntat în cadrul „Filarmonicii“, „greaua sa Rapsodie pentru pian şi orchestră“ ; concertul a fost dirijat de maestrul George Georgescu.

Şi de această dată succesele marelui pianist au fost unanim subliniate şi apreciate de publicul bucureştean.

În anul 1934, Béla Bartók este din nou invitat în Bucureşti de asociaţia „Cercul Amicilor Muzicii“ care anunţa că luni 19 februarie 1934 „va avea loc primul concert extraordinar al sezonului pentru care asociaţia a reuşit să asigure concursul marelui compozitor şi pianist Béla Bartók“ [13]).

În presă se prezintă în termenii cei mai vii reapariţia lui Béla Bartók în faţa publicului romînesc.

Astfel, compozitorul C. Nottara, însemnează acest moment arătînd că : „Ilustrul compozitor a ştiut atît de meşteşugit să utilizeze în suite pentru orchestre şi în piese pentru pian frumosul nostru cîntec romînesc, încît aceste lucrări contează în literatura muzicală romînească printre cele mai de seamă ale genului“ [14]).

Se anunţă programul recitalului fixat pentru luni 19 februarie 1934. El este compus din următoarele opere : [15]) **H. Purcell** : Două preludii ; **B. Marcello** : Sonata ; **N. Rossi** : Tocata, **A. B. de la Ciaja** : Canzone (transcrise de Béla Bartók) ; **Zoltan Kodaly** : a) Chant hongrois ; b) Rubato ; c) Epitaph ; d) Alegretto ; e) Allegro molto ; **Béla Bartók** : Sonata în mi ; Trei rondo ; Musique nocturne ; Balada ; Alte Tanzweisen din „Ungarische Bauernlieder“. Succesul acestui concert a fost subliniat de cronica muzicală, socotindu-l pe Bartók „Savant, folclorist, compozitor emerit şi pianist formidabil, interpretînd un program dintre cele mai interesante“ [16]), „cu o mare luciditate şi cu o desăvîrşită precizie, cu rară fineţe“ ; este admirată vigoarea, atît a compozitorului cît şi a pianistului Béla Bartók în „Sonata în Mi“, unde s-au putut întrezări motive populare romîneşti“ [17]).

Ca un omagiu adus muzicii romîneşti, concertul a fost terminat, în entuziasmul general, printr-o serie de colinde romîneşti, aranjate şi armonizate de Béla Bartók.

Acestui strălucit concert i-a urmat, în ziua de duminică 16 februarie 1934, conferinţa lui Béla Bartók, despre : **„Posibilităţile de utilizare a muzicii populare în muzica savantă“** ţinută la Dalles sub auspiciile compozitorilor romîni şi exemplificată de autor la pian.

Presa găseşte necesar a pregăti publicul, rememorînd personalitatea lui Bartók ca trecînd „drept una din cele mai însemnate personalităţi ale artei contemporane, iar opera lui drept una din cele mai expresive exteriorizări ale sufletului modern“ [18]). Bartók „dezvăluie faţa cea mai mişcătoare a timpurilor noi“ şi, din fericire „pe acest mare tălmaci al duhului modern îl leagă de noi romînii multe şi puternice lanţuri“.

Se subliniază cît de mult datorăm noi romînii lui Bartók, căci „muzica romînilor care umple „Sonatina“, „Dansurile romîneşti“. „Colindele romîneşti“ a răsunat de atîtea ori, mulţumită lui Bartók în sălile de concert occidentale“.

Conferinţa lui Béla Bartók a relevat două tendinţe diferite care se remarcă în dezvoltarea creaţiei muzicale contemporane : tendinţa atonală şi tendinţa sprijinită pe cîntecul popular. Vorbind despre cîntecul popular Bartók se referea la muzică ţărănească. El a remarcat că muzicienii stăpînesc următoarele posibilităţi de sprijinire pe creaţia populară : simpla armonizare a melodiei folclorice ; prelucrarea integrală (în care caz motivul popular rămîne un simplu motto) ; inventarea unor melodii lipsite de orice aluzii la melodia populară, dar dezvoltînd toate caracteristicile acesteia.

In toate cazurile nu este de ajuns ca autorul să cunoască muzica populară din culegerile altora, ci trebuie să o fi trăit în mediul ei natural [19]).

Afirmaţiile lui Bartók au fost exemplificate prin interpretarea la pian (la patru mîini) a numeroase exemple din opera sa şi a altor compozitori, cu concursul lui Alfred Alessandrescu.

Arătînd că Béla Bartók rămîne „un admirabil concertist, punînd în slujba unor vederi interpretative cu desăvîrşire superioare o virtuozitate uimitoare“ [20]), se relevă măiestria interpretului, ale cărui mîini „neobosite, vertiginoase, impetuoase şi incisive, redau cu severitate în aparenţă puţin aspră, dar în realitate extrem de substanţială, de impregnantă, de pătrunzătoare şi intensă muzicalitate, cele mai complexe pagini de muzică nouă“ [21]).

Iată ecoul puternic pe care l-a lăsat trecerea lui Béla Bartók prin ţara noastră, ca şi meritatele elogii aduse celui ce a arătat un interes atît de viu cîntecului romînesc, dovedind astfel „valoarea neîndoielnică şi puterea de impresiune a melosului romînesc“.

---

[12]) „Universul“, joi 23 octombrie 1924.
[13]) „Adevărul“, 18 februarie 1934.
[14]) „Dimineaţa‘ 16 februarie 1934.
[15]) „Rampa“, 20 februarie 1934.
[16]) „Adevărul“, 21 februarie 1934.
[17]) „Rampa“, 23 februarie 1934.
[18]) „Universul“, vineri, 16 februarie 1934.
[19]) „Dimineaţa“, 21 februarie 1934.
[20]) „Universul“, vineri 23 februarie 1934.
[21]) „Universul“, vineri 23 februarie 1934.

Prima stagiune a Filarmonicii de Stat din Cluj

La Cluj, stagiunea trecută (1955-56), a început, de fapt, în decembrie. A fost o perioadă de activitate mai scurtă — mai ales fiind vorba de o instituție începătoare — care totuși ne dă posibilitatea a trage anumite concluzii din analiza muncii în această etapă. Lunar s-au executat două concerte, dirijate de maestrul Antonin Ciolan, Gheorghe Vintilă, Mircea Popa, Wilhelm Demian și Anatol Chisadji. Accentul, în cadrul concertelor simfonice, s-a pus pe simfonii și concerte instrumentale; au fost însă executate și lucrări din alte genuri (rapsodii, uverturi, suite, poeme simfonice, tablouri, etc.). La întocmirea programelor s-a ținut seama de aniversările ivite. S-au prezentat lucrări de Enescu, Mozart, Bartók, în cadrul concertelor festive, executîndu-se din lucrările mai valoroase ale compozitorilor: Simfonia Jupiter, Mica serenadă în sol, Concertul pentru pian și orchestră în mi bemol de Mozart; Tablouri maghiare, Rapsodie pentru vioară și orchestră, Concertul pentru pian nr. 3 și 2 dansuri romînești de Bartók; prima rapsodie, Suita nr. I și Simfonia nr. I de Enescu.

S-a pus un accent puternic pe prezentarea creației romînești (Andricu, Vancea, Bughici, Klepper, S. Toduța, I. Mureșianu și T. Jarda). In ciclul concertelor s-au prezentat lucrările compozitorilor ruși și sovietici (Glinka, Ceaicovski, Rahmaninov, Haciaturian). Pe lîngă aniversările (Liszt, Schumann, Weber) în mod deosebit a fost prezentată creația lui Beethoven (trei simfonii, două concerte).

Activitatea a fost completată cu muzică de cameră, recitaluri, concerte de muzică veche, lieduri. Intr-o măsură oarecare și aici s-a ținut cont de aniversări (recital Liszt, Mozart, Schuman). Pe de altă parte s-a văzut o tendință justă de valorificare a comorilor seculare în cadrul concertelor de muzică veche.

Aproape de fiecare dată, în cadrul concertelor simfonice s-a prezentat cîte un concert pentru instrument solo și orchestră. In stagiunea aceasta am avut ocazia să ascultăm o serie de interpreți din străinătate (Regina Smedzianka, Antal István) și din Capitală (Silvia Șerbescu, Gaby Grubea, Mîndru Katz, Radu Aldulescu, Ștefan Gheorghiu, și alții).

Dintre artiștii din Cluj au dat concursul Filarmonicii, Gheorghe Halmoș, Dumitru Pop, Kurt Mild, Silvia Soltischi, Balogh Ferenc, Zsurka Péter, George Iarosevici.

Trebuie relevată tendința Filarmonicii de a activiza cît mai mult tinerii artiști soliști în cadrul diferitelor concerte (Ruha István, Lengyel Xenia, Ion Piso, Lucia Hangănuț, Lucia Stănescu, Ercse Gyöngyvér, Paul Klein), tînărul cvartet al Conservatorului „G. Dima" (Lori István — Barbu Lorin — Zoicaș Vasile — Sladek Robert), precum și promovarea tinerilor profesori de la școala medie de muzică (Bunzl Anamaria, Dobolyi Gábor, Philipp Judita, Kosztа-Rab László).

Dacă este vorba de legătura ce o are Filarmonica cu diferitele instituții, trebuie să amintim cea cu conservatorul „G. Dima", prin profesorii care au luat parte benevol la unele concerte, cu școala medie de muzică și cele două opere. In special trebuie relevate concertele date în cadrul planului de muncă al Societății pentru Răspîndirea Științei și Culturii. Nivelul acestor concerte n-a rămas cu nimic mai jos decît al celorlalte. Tot aici trebuie să amintim inițiativa frumoasă a conducerii, de a prezenta activitatea unor compozitori de valoare națională și mondială în cadrul unor conferințe urmate de audiții sau exemplificări la pian, în cele mai multe rînduri folosindu-se ajutorul dat de corpul didactic al Conservatorului „G. Dima" (Gh. Merișescu despre Enescu, Szegedi Ernö despre Bartók, Lakatos Șt. despre Beethoven, E. Junger despre Schumann, Forró L. despre Ceaicovski). De asemenea a fost o inițiativă bine venită introducerea concertelor educative (de fapt, ultima repetiție, cu prezentarea programului pentru muncitori și studenți). Aceste concerte, pe viitor, vor putea primi o importanță mai mare și vor avea un rol cu atît mai semnificativ în educarea publicului.

Popularizarea concertelor s-a făcut prin afișe întocmite cu gust, simplu și artistic. Conducerea Filarmonicii în mai multe cazuri a găsit posibilitatea de a redacta caiete-program, prezentînd pe scurt viața și activitatea compozitorilor respectivi. Sînt de subliniat caietele festive despre Mozart, Bartók, Enescu, primul aproape un studiu (16 p.); caietele despre Enescu și Bartók, pe lîngă prezentarea compozitorilor și compozițiilor, conțin fotografii, fotocopii de documente din viața acestor mari genii. (toate aceste 3 caiete au fost scrise de Gh. Merișescu) Caietele-program (cu excepția celui despre Mozart) au fost tipărite în două limbi: romînă și maghiară.

Parcurgînd pe scurt activitatea Filarmonicii, se poate constata că, deși este vorba de un ansamblu nou înființat, rezultatele sînt frumoase. Faptul că instrumentiștii fac, în mare parte, serviciu și la operă, într-o măsură oarecare a ajutat ca ansamblul să ajungă la omogenitate. Acest fapt prezintă însă și o lacună, mulți din orchestranți nu pot da randamentul „calitativ" ce se cere, ei fiind obosiți; se pune problema împrospătării ansamblului. Această problemă se va rezolva în anii următori, prin noile talente, care vor fi absolvit studiile muzicale. Se va putea rezolva cu atît mai mult, cu cît există o legătură permanentă, mai ales cu instituțiile din localitate și alte centre muzicale.

BENKÖ ANDRE

Pe marginea spectacolului de estradă „Melodii! Melodii! Melodii!"

Teatrul de estradă și-a închis stagiunea cu spectacolul „Melodii! Melodii! Melodii!" — o trecere în revistă a cîntecelor lui Elly Roman din ultimii treizeci de ani.

Din voluminoasa producție a compozitorului au fost selecționate lucrările mai izbutite, care au circulat și au plăcut mai mult. Acestea au fost legate prin texte (mai mult sau mai puțin adecvate) de Jack Fulga și A. Felea, recitate și uneori cîntate de Ion Lucian, de la Teatrul „C. Nottara".

Programul (prefațat de Ștefan Tita la un nivel poetic mai ridicat) a cuprins, în prima parte, cîntece create, cu decenii în urmă, pînă la război.

A fost interesantă această privire aruncată peste ani înapoi și care a arătat cu claritate evoluția compozitorului. Desigur, nu tot ce a scris odinioară se mai potrivește cu gustul publicului — la rîndul său în permanentă creștere. Dar ceea ce se cuvine subliniat — și aceasta a reieșit de-a lungul spectacolului — este faptul că Elly Roman nu a stat pe loc.

Am reauzit tango-urile „Nușa" și „Ilona" (acesta din urmă odinioară șlagăr și la Viena) de data aceasta înmănunchiate laolaltă sub forma unei fantezii pentru orchestra de coarde, care a fost cîntată cu o frumoasă surdină, dar cu unele excese de glisandi la harpă.

Alte tango-uri ori foxtrot-uri au apărut mai șterse, iar Virginica Popescu a cîntat „Tango-ul nopții" fără prea mare participare și cu unele accente trenante, de un gust îndoielnic. In general, lirica aceasta minoră, cu caracter nostalgic, care se consuma înainte de război cu furie, ne-a apărut adesea depresivă și desuetă și nu vom insista asupra ei.

Elly Roman a avut totuşi şi atunci lucruri foarte bune, care au făcut vîlvă: „Eu rîd în loc să plîng", „Şi se duc ca vîntul". Aceste cîntece, care au reprezentat în vremea războiului un element protestatar, sînt deosebit de valoroase prin conţinutul lor dramatic. Elly Roman a mers pe interiorizare, pe tumult sufletesc, pe zbucium; interpretarea Simonei Cassian a fost realizată la un nivel superior. Artista trăieşte puternic, cu dramatism, cele ce cîntă. Dacă şi-ar fortifica şi posibilităţile vocale, cu deosebire în acut (ambitusul său a apărut redus) va fi mult avantajată.

A fost bine interpretată, insinuant dar cu discreţie, „Balada medievală" de către Ion Lucian.

Din prima parte a programului vom mai releva, ca element pozitiv, tendinţa compozitorului de a orienta muzica uşoară către cvintetul vocal („Primul ghiocel"). Nu este suficient însă să-l gîndeşti şi să-l scrii bine pe hîrtie. Elly Roman şi Teatrul de Estradă se vor îngriji, pe viitor, să facă o selecţie vocală, nu numai... decorativă, a cîntăreţelor.

S-a făcut puternic simţită, în partea a doua a programului, orientarea compozitorului către o muzică inspirată din viaţa cea nouă.

Melodica lucrărilor e cantabilă şi în acelaşi timp dinamică, optimistă, plină de sevă şi prospeţime. Cunoscutele cîntece cu caracter de masă „Tovarăşe, grăbeşte pasul", „Mulţumim din inimă Partidului", „Salut voios de pionier", care şi-au cîştigat o largă popularitate, le-am aflat înlănţuite frumos şi logic în „Refrene de viaţă nouă", executate de către orchestra de coarde cu nerv şi viaţă.

Este de subliniat, de asemenea, pentru cîntecele din ultima perioadă de creaţie a compozitorului, simţitoarea apropiere de muzica populară romînească, nu prin citate folclorice, ci intonaţional — ceea ce este, cînd e vorba de melodie, cu atît mai interesant pentru posibilităţile de realizare ale lui Elly Roman.

Vom cita, în această ordine de idei, tripticul „Dobrogeana", „Ecou de romanţă" şi „Iarmaroc", în care compozitorul se apropie de lied. Menţionăm că scrierea muzicală este realizată cu curaj, cu îndrăzneală.

Interpreta Lena Alexe a cîntat cu sensibilitate. Este un talent promiţător.

De un deosebit succes s-a bucurat Dorina Drăghici în „Melodii! Melodii! Melodii!" — alcătuit din capete de refrene, terminîndu-se cu cîteva măsuri din popularul „Tropa-tropa", (acest cîntec a fost cerut şi cîntat apoi in întregime).

Au avut succes Gică Petrescu, Michaela Cotaru, Gaby Pascu, Ioana Matache, Nicolae Niţescu, Traian Demetriad, Dorel Liveanu, etc., fără a uita pe Fănică Luca, prezent cu naiul său în romînescul cîntec de pahar „Uite aşa aş vrea să mor".

Pe marginea acestui spectacol care aduce în lumina audiţiei rodnica muncă artistică desfăşurată vreme de trei decenii de către Elly Roman ne-am îngădui şi unele observaţii cu privire la texte (atît ale cîntecelor, cît şi ale prezentării), pe care le supunem fără comentarii, spiritului autocritic atît al creatorilor cît şi al celor care au încuviinţat să fie debitate. Citâm, în fuga audiţiei: „Să vezi cîte-o soţie giugiuloasă", „A plecat şi infideaua asta", „Am băut la sigur nişte petrosin", „Parc-ar fi tata şi mama la răcoritoare", „Reazămă-ţi capul pe umărul meu, dar să nu-mi laşi rujul pe rever că sînt însurat"... Să mai cităm şi duetul dintre Ion Lucian şi Antonescu-Cărăbuş (Sărută-mă, chéri!", „Aoleo, vezi-ţi de treabă, băiatule") ?

Socotim că eliminarea lor din texte se impune cu necesitate. Se cuvine, credem, de asemenea, revizuit cu atenţie textul cîntecului „Sînt făcut".

Un cuvînt şi despre orchestraţia compozitorului D. Capoianu. Unele cîntece ca „Balada medievală", „Eu rîd în loc să plîng", „Tango-ul nopţii", etc. sînt realizate cu bun gust şi cu o stăpînire certă a elementelor de ordin contrapunctic. Indeobşte lasă cîntăreţilor rolul principal realizînd contramelodiile, la orchestră, cu vervă şi inspiraţie. Altele însă sînt făcute fără grijă, în chip plat („Două viori," „Gîndeşte-te la mine"). Sîntem, de asemenea, de părere, că limitarea formaţiei de acompaniament la coarde, aduce o sărăcire a coloritului orchestral.

Este neîndoios că o dată cu reluarea din toamnă (toate aceste deficienţe fiind remediate), spectacolul se va prezenta mult îmbunătăţit.

J.V. PANDELESCU

Note din Tg. Mureş

Filarmonica de Stat a Regiunii Autonome Maghiare a susţinut la 9 mai festivalul Bartók-Liszt. Programul a cuprins fragmente din „Tablouri maghiare", o lucrare a lui Bartók scrisă în prima perioadă a vieţii lui, în care foloseşte, între altele şi teme secuieşti.

Ansamblul orchestrei s-a dovedit a fi într-adevăr un bun interpret al muzicii moderne, a înţeles şi a redat gîndurile compozitorului, cald şi sincer. Prezentarea concertului pentru pian nr. 3 de Béla Bartók a cerut foarte mult din partea orchestrei.

Concertul simfonic al Filarmonicii din 16 mai a.c. a avut în program lucrări de Musorgski: „O noapte pe Muntele Pleşuv", concertul pentru corn şi orchestră de Richard Strauss şi Simfonia VI-a de Beethoven. Am ascultat pentru prima dată pe solistul Ion Bădănoiu, care a cîştigat publicul cu sunetul lui amplu şi strălucitor, cu siguranţa sa în ceea ce priveşte intonaţia, cu interpretarea lui sinceră. Dirijorul Lukácsy Andrei a redat mai ales simfonia cu fineţe, creînd atmosfera necesară, cucerind atenţia şi interesul publicului.

Viaţa muzicală a acestei luni a fost bogată în concerte de cameră. După soliştii Filarmonicii din Cluj, care au prezentat cu succes muzica preclasică, am avut posibilitatea să ascultăm tineri solişti clujeni, în cadrul unui concert de cameră.

In 27 mai am ascultat Recitalul de pian dat de Sarolta Trozner-Erkel. Solista a avut în program, pe lîngă muzica de Bach, Cezar Franck, Schumann. Brahns, Sonatina de Marţian Negrea, şi Dansuri din Marosszék de Zoltán Kodály. Pianista Trozner-Erkel Sarolta a fost salutată cu entuziasm şi aplauze îndelungate de către public. Are un ton energic, interpretarea sa este profund emoţională.

La începutul lunii iunie, cenaclul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. din Tîrgu-Mureş a discutat şi a audiat cea mai nouă lucrare a compozitorului Kozma Géza, Cvartetul nr. 3. Aprecierea lucrării a fost pozitivă. Compozitorul Kozma a găsit un limbaj omogen, modern, cu caracter naţional.

Compozitorul Liviu Comes, secretarul Filialei din Cluj a Uniunii Compozitorilor, a remarcat că munca compozitorilor din Tg. Mureş din anul parcurs, a avut rezultate frumoase, a fost mult mai bogată faţă de anii trecuţi. S-a îmbunătăţit şi activitatea muzicologilor.

Concertul Filarmonicii de Stat a Regiunii Autonome Maghiare, ţinut la 28 iunie, a avut un program alcătuit din lucrări aparţinînd unor diferite epoci ale muzicii: Weiner Leo, Bach şi apoi Schumann. Socotim că ar fi fost mai just includerea în program a unei creaţii preclasice în locul unei lucrări moderne — cum sînt Variaţiunile pe o temă populară de Weiner Leo — situată înaintea Concertului de pian de Bach.

O călduroasă primire a avut pianistul Mîndru Katz. Publicul a apreciat foarte mult adîncimea şi tehnica strălucită a solistului în interpretarea Concertului în re minor de Bach.

Tînărul dirijor Lukácsy András a terminat cu acest concert primul său an de activitate. Munca lui se caracterizează printr-o continuă pătrundere în măiestria dirijatului.

Un succes de neuitat în oraşul nostru a avut Ansamblul de cîntece şi dansuri Mazovsze din Republica Populară Polonă.

BIBLIOTECA CENTRALĂ

PAGINI
DIN
CREAȚIA ROMÎNEASCĂ
DE OPERĂ
III

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Supliment
la revista

MUZICA

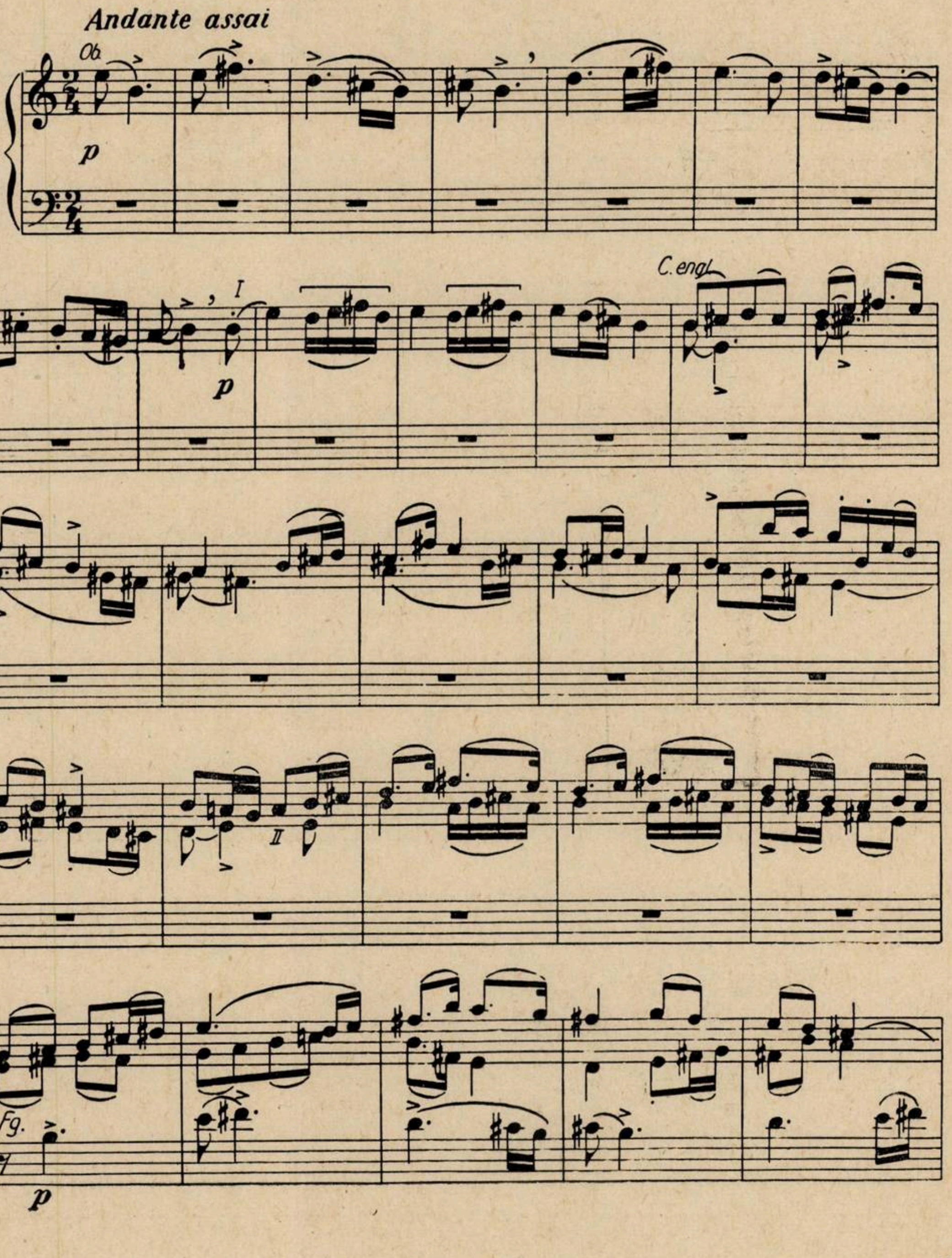
ALEXANDRU LĂPUȘNEANU

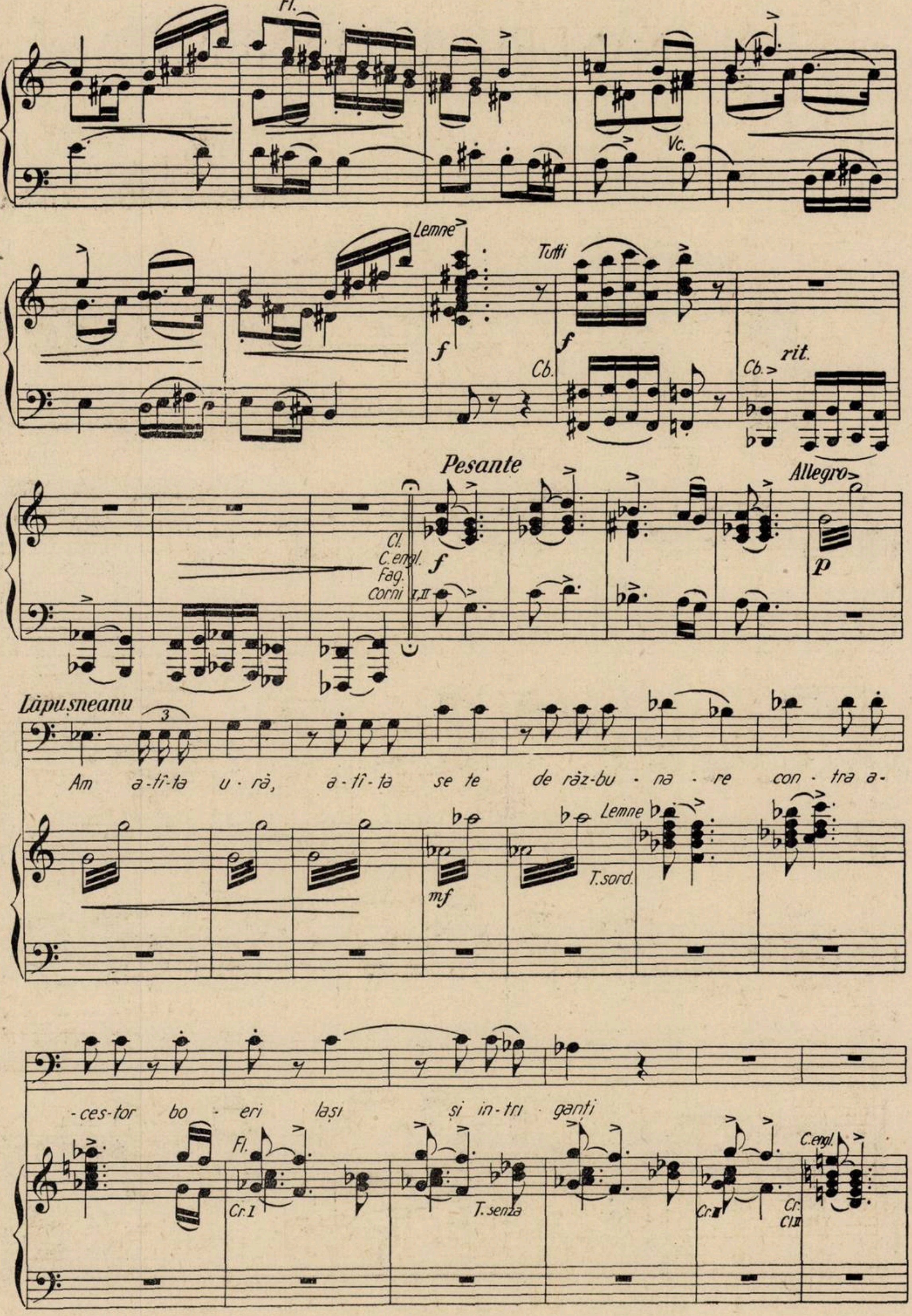
OPERĂ ÎN 3 ACTE

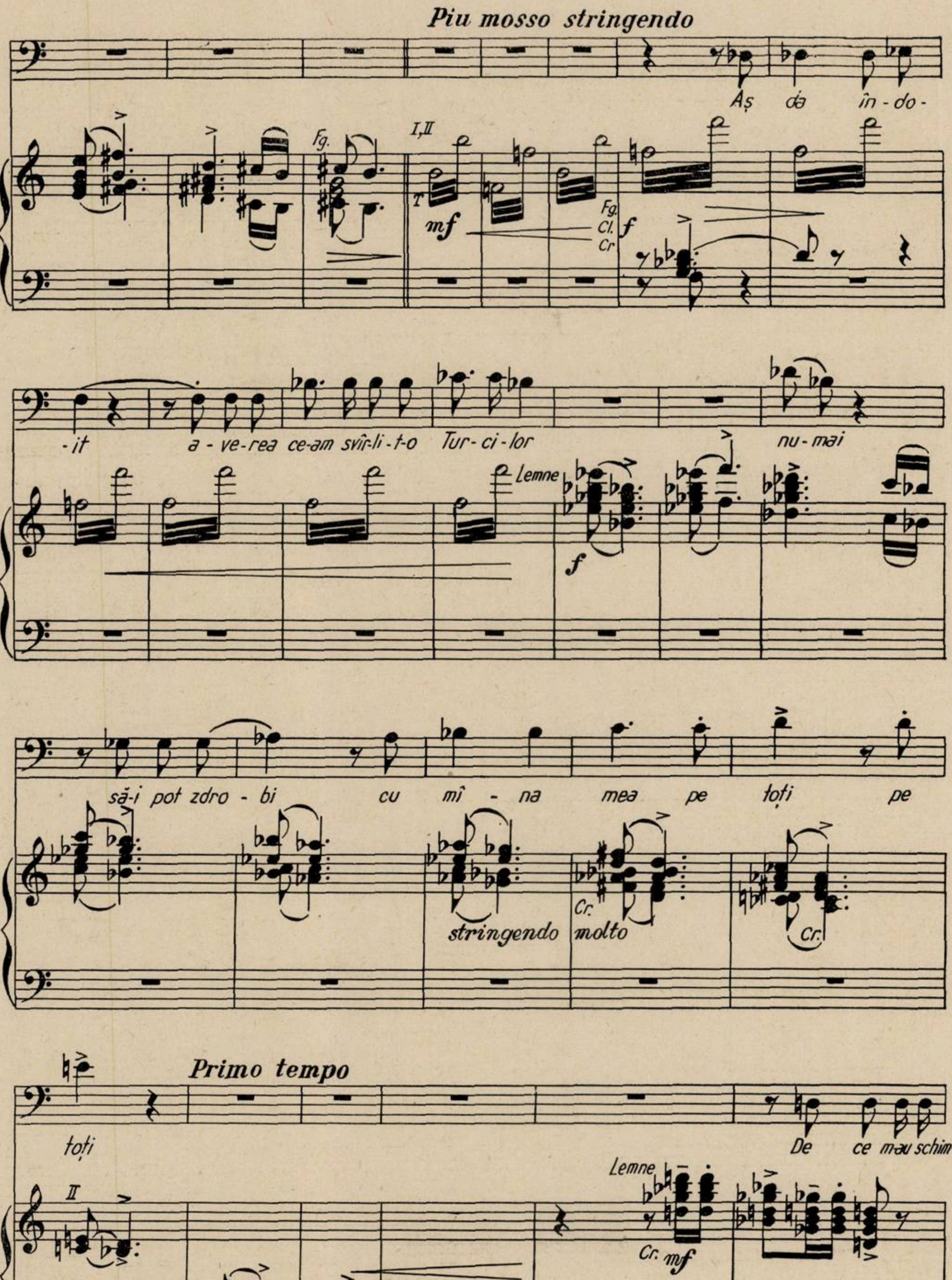
Fragmente

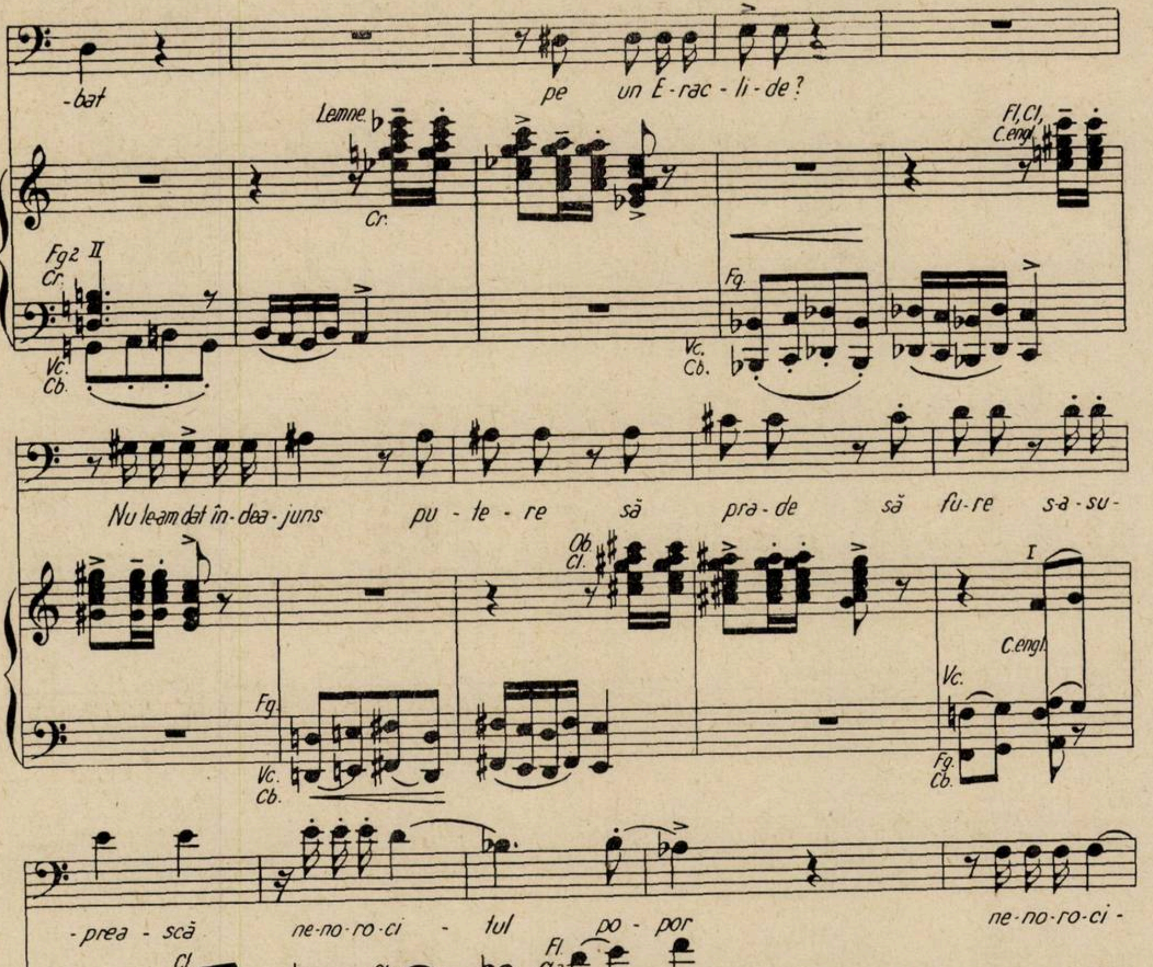
Text și muzica

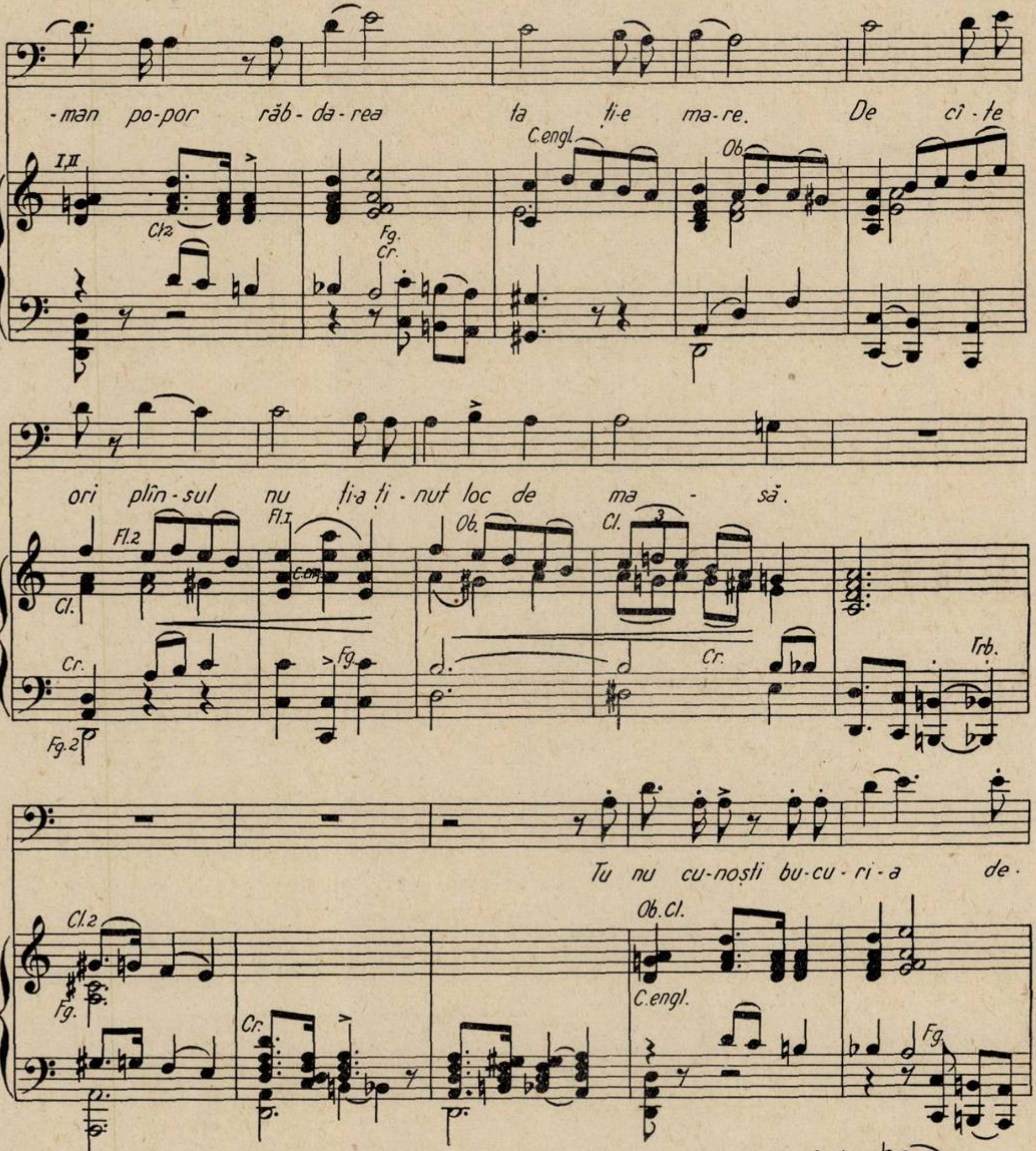
ALEXANDRU I. ZIRRA

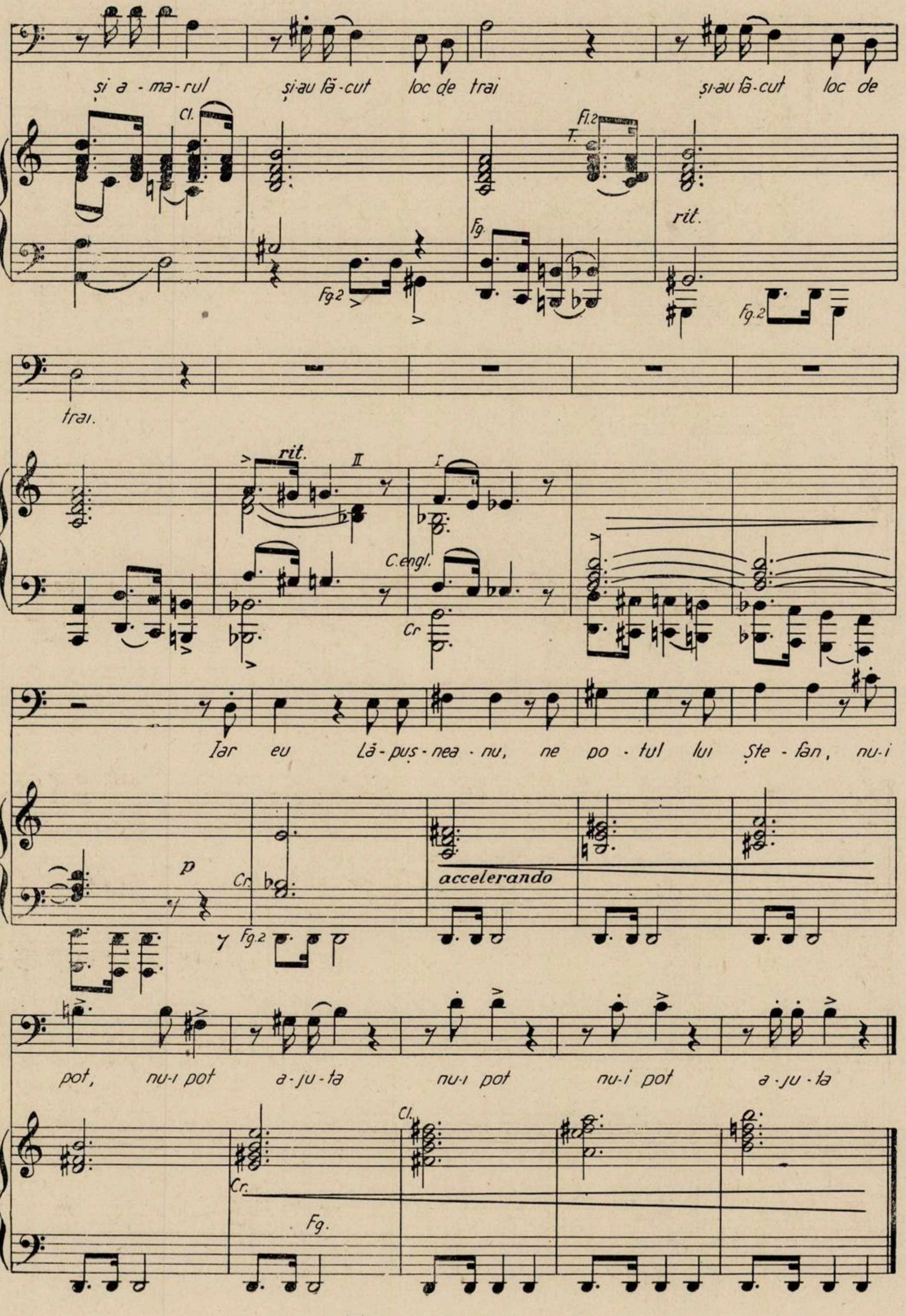

Andante assai
Ob.
p
I
p
C. engl.
II
Fg.
p

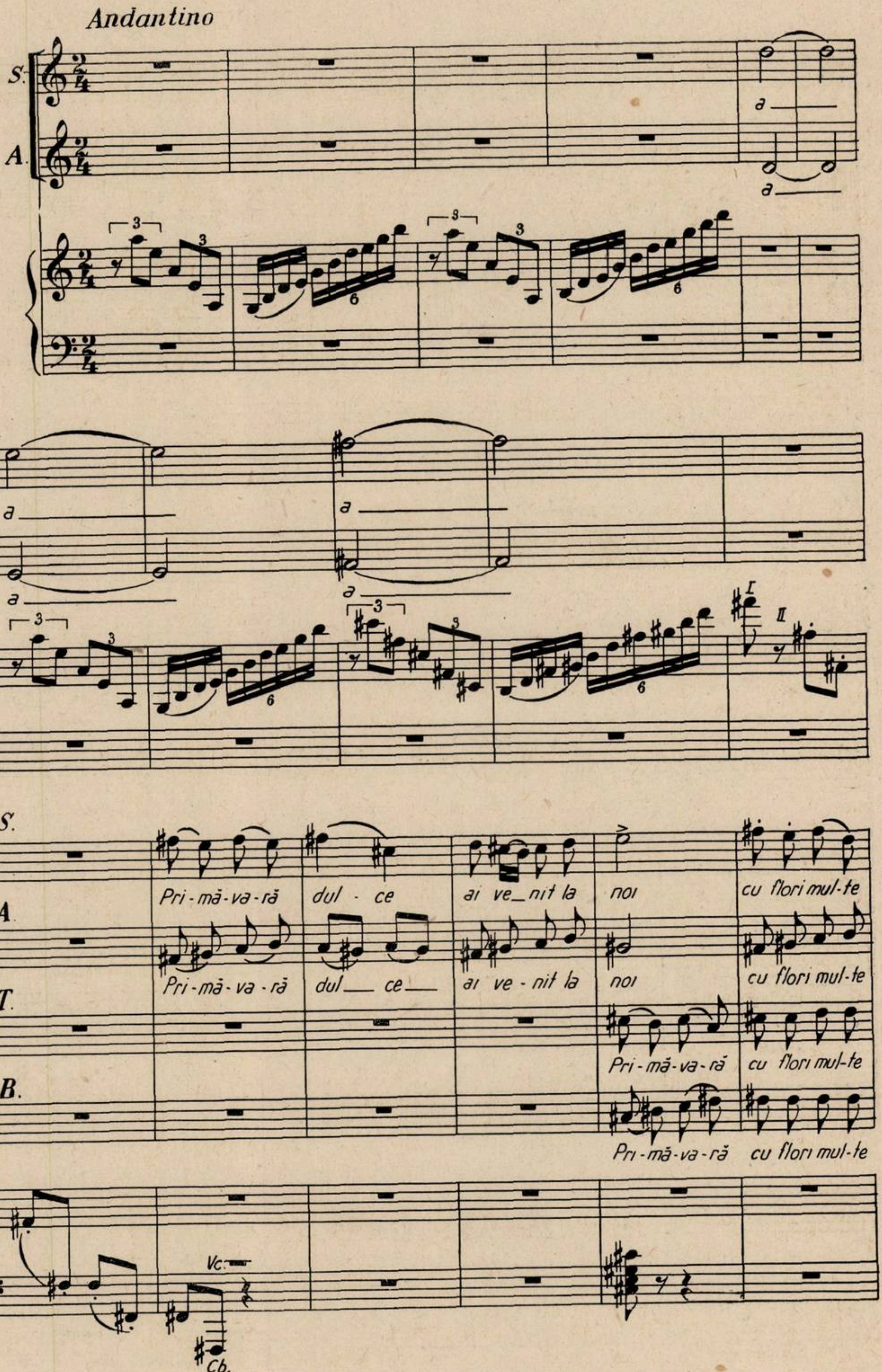

Fl.
Vc.
Lemne
Tutti
f
Cb.
rit.
Pesante
Allegro
Cl.
C.engl.
Fag.
Corni I,II
p
Lăpușneanu
Am a-tî-ta u-ră, a-tî-ta se-te de răz-bu-na-re con-tra a-
Lemne
T.sord.
mf
-ces-tor bo-eri lași și in-tri-ganți
Fl.
Cr.I
T.senza
Cr.II
C.engl.
Cr.
CII

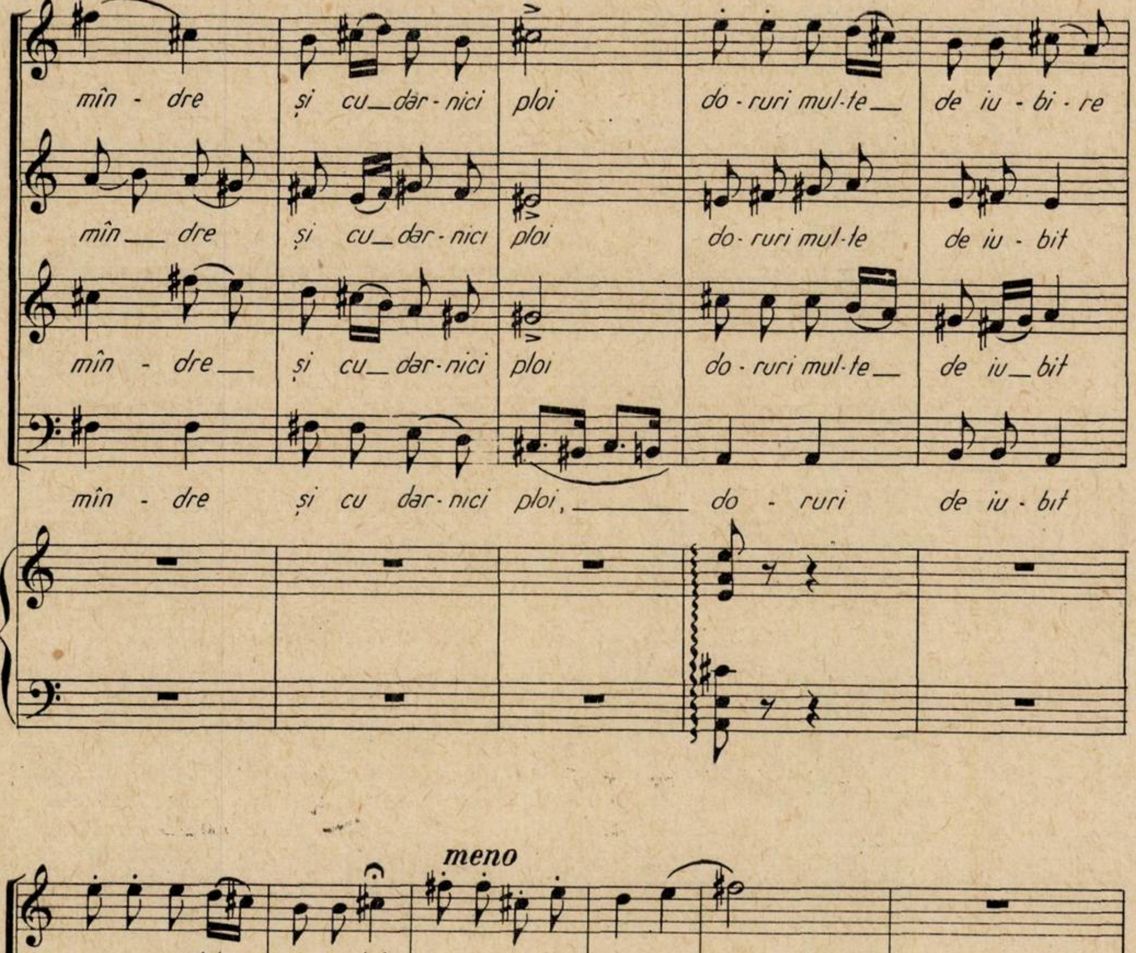

Piu mosso stringendo
Aș da în-do-
-it a-ve-rea ce-am svîr-li-t-o Tur-ci-lor nu-mai
să-i pot zdro-bi cu mî-na mea pe toți pe
toți
De ce m-au schim-
Fg.
I,II
T
mf
Fg.
Cl.
Cr.
f
Lemne
f
stringendo molto
Cr.
Cr.
Primo tempo
II
Vla.
Cr.
f
Lemne
Cr. mf

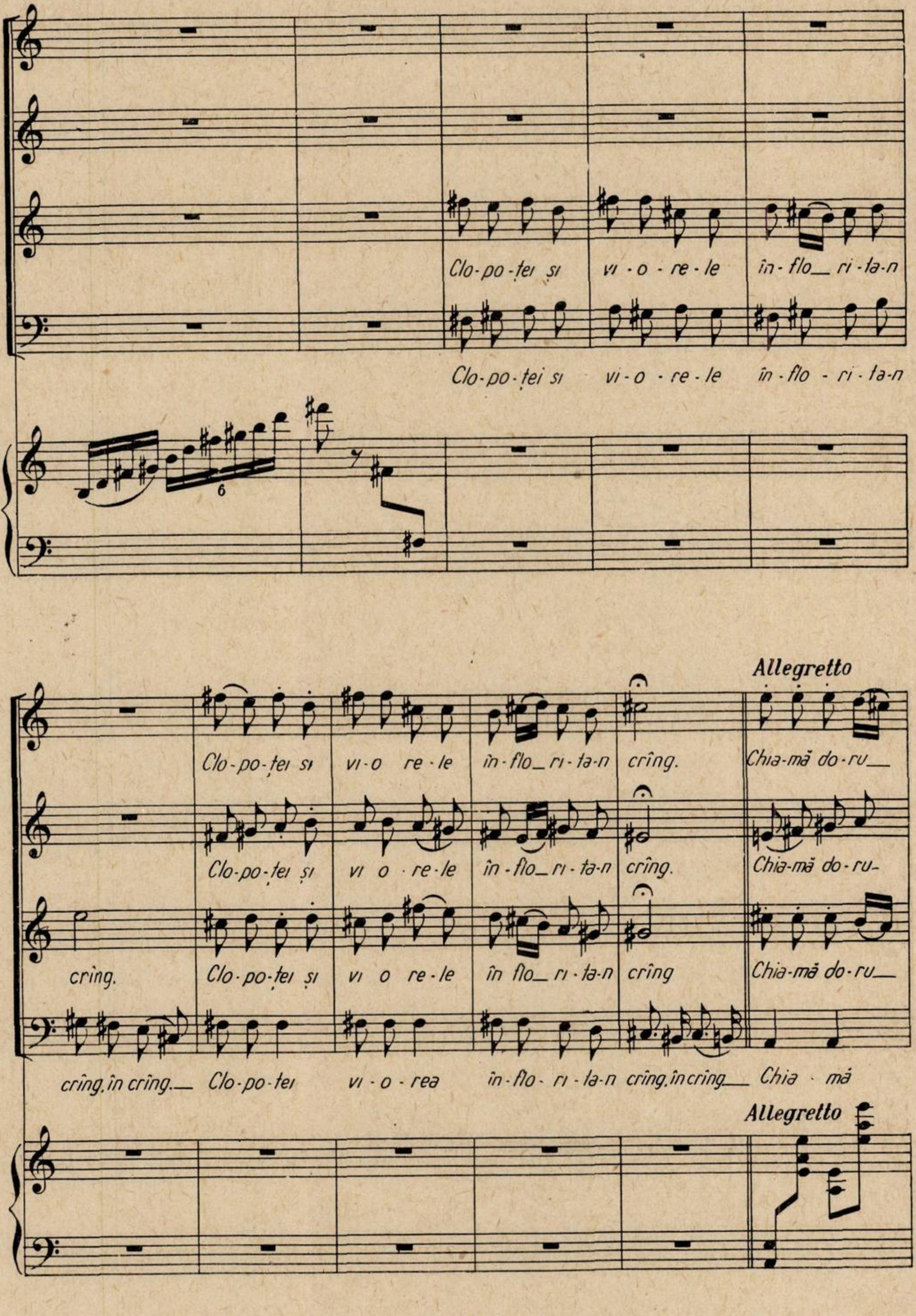

-bat
pe un E-rac-li-de?
Lemne
Cr.
Fl, Cl, C.engl.
Fg.2 II
Cr.
Vc.
Cb.
Fg.
Vc.
Cb.
Nu le-am dat în-dea-juns pu-te-re să pra-de să fu-re s-a-su-
Ob.
Cl.
I
C.engl.
Fg.
Vc.
Cb.
Vc.
Fg.
Cb.
-prea-scă ne-no-ro-ci-tul po-por ne-no-ro-ci-
Cl.
Cr. II
Ob.
Fl.
Cl.2
Fg.2
Fg.
Cr.
Cr.
Vc.
Cb.
Rar
-tul po-por.
Săr-
Cr.
Vc.
-Cb.
rit.
Fg.
Cb.
Cl.
Vla.Cr.
Trb.
Trb.3
Tba
Tba.

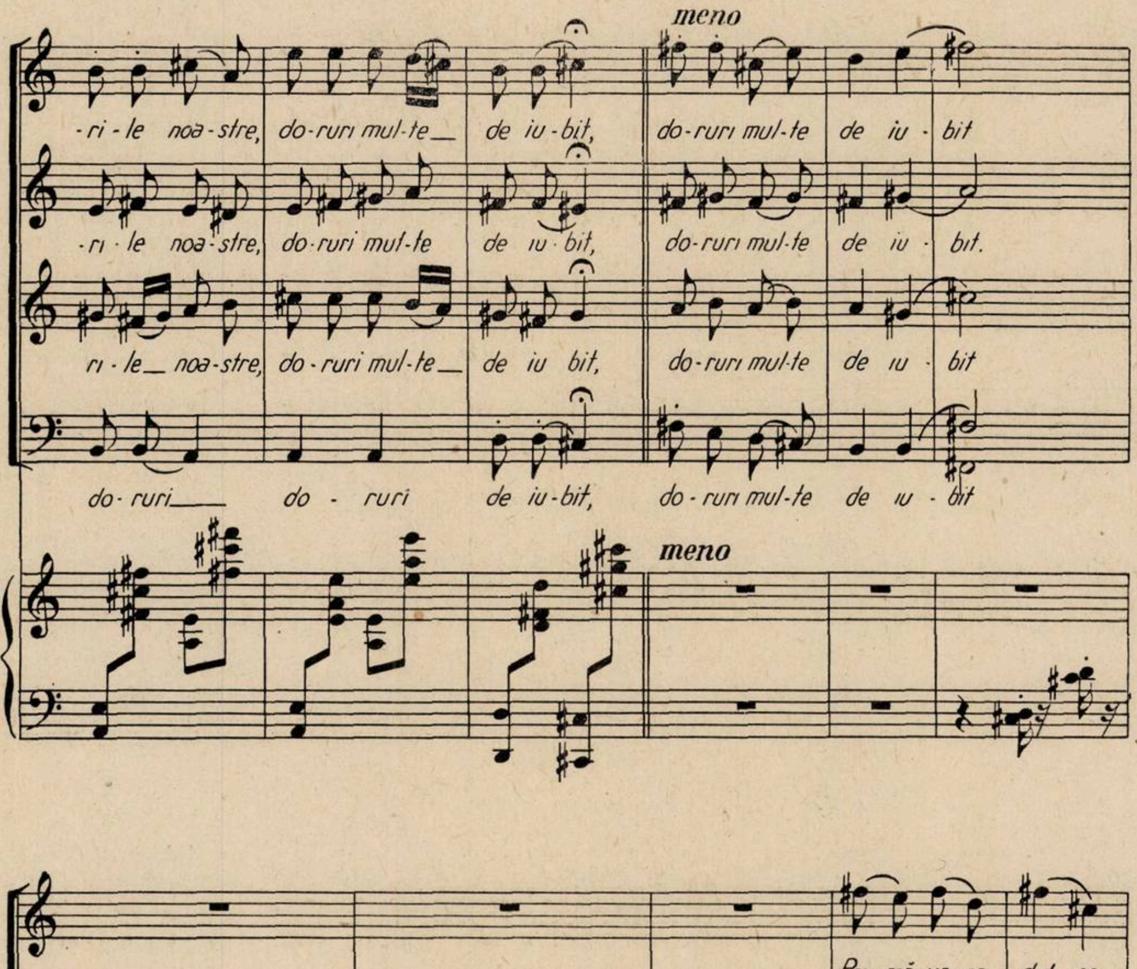

-man po-por răb-da-rea ta ţi-e ma-re. De cî-te
I II
Cl2
Fg.
Cr.
C.engl.
Ob.
ori plîn-sul nu ţi-a ţi-nut loc de ma - să.
Fl.2
Cl.
Fl.I
C.en.
Ob.
Cl.
3
Cr.
Fg.
Cr.
Trb.
Fg.2
Tu nu cu-noşti bu-cu-ri-a de-
Cl.2
Fg.
Ob.Cl.
C.engl.
Cr.
Fg.
-cît din spus. În ca-sa ta de mult să-ră-ci-a
Ob.
Cr.
3
C.engl.
Fl.
Fg.
Ob.
C.engl.
C.engl.

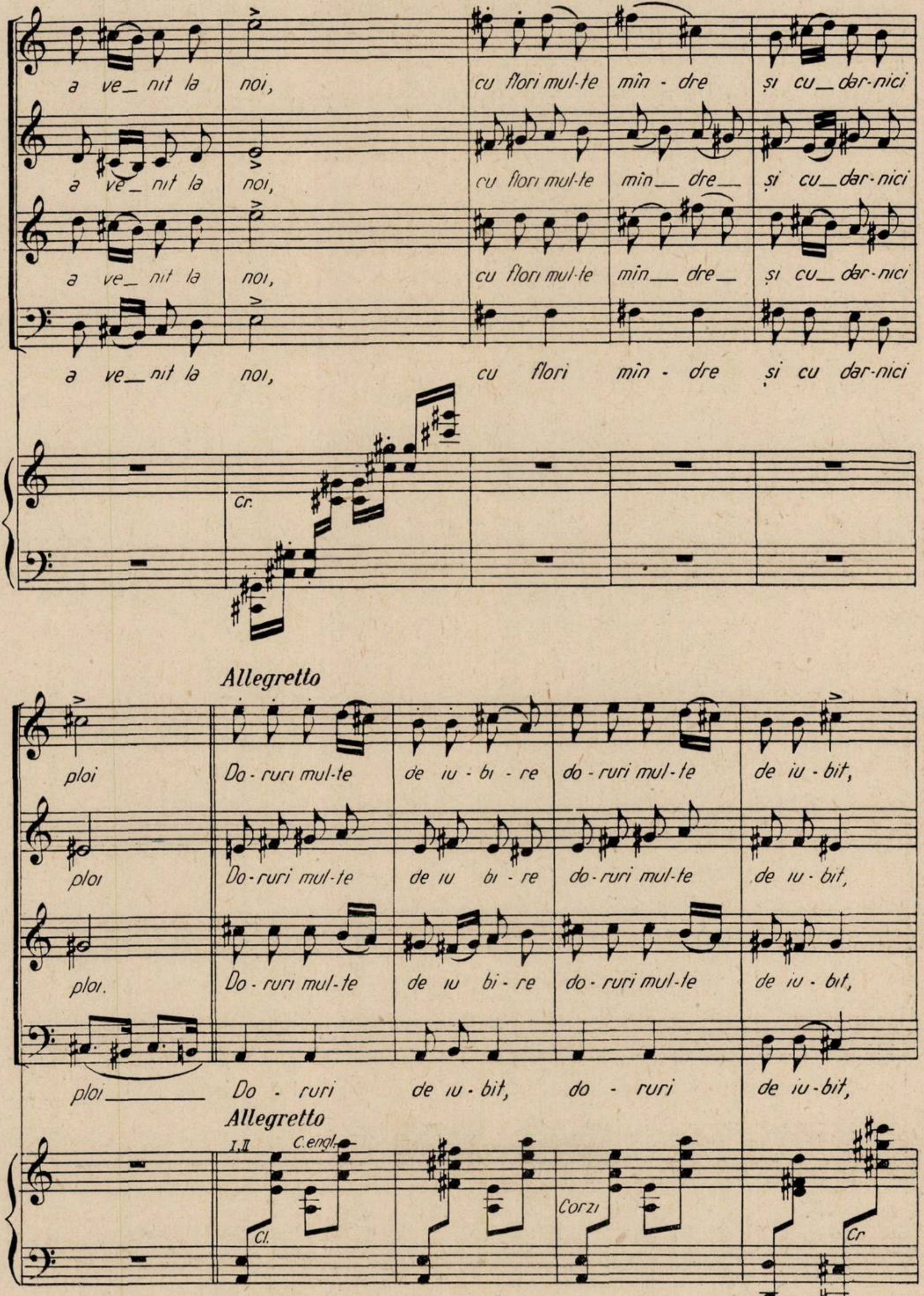

și a - ma-rul
și-au fă-cut loc de trai
și-au fă-cut loc de
Cl.
Fl.2
T.
Fg.
Fg.2
rit.
Fg.2
trai.
rit.
II
C.engl.
Cr
Iar eu Lă-puș-nea - nu, ne po - tul lui Ște-fan, nu-i
p
Cr.
accelerando
Fg.2
pot, nu-i pot a - ju - ta nu-i pot nu-i pot a - ju - ta
Cl.
Cr.
Fg.

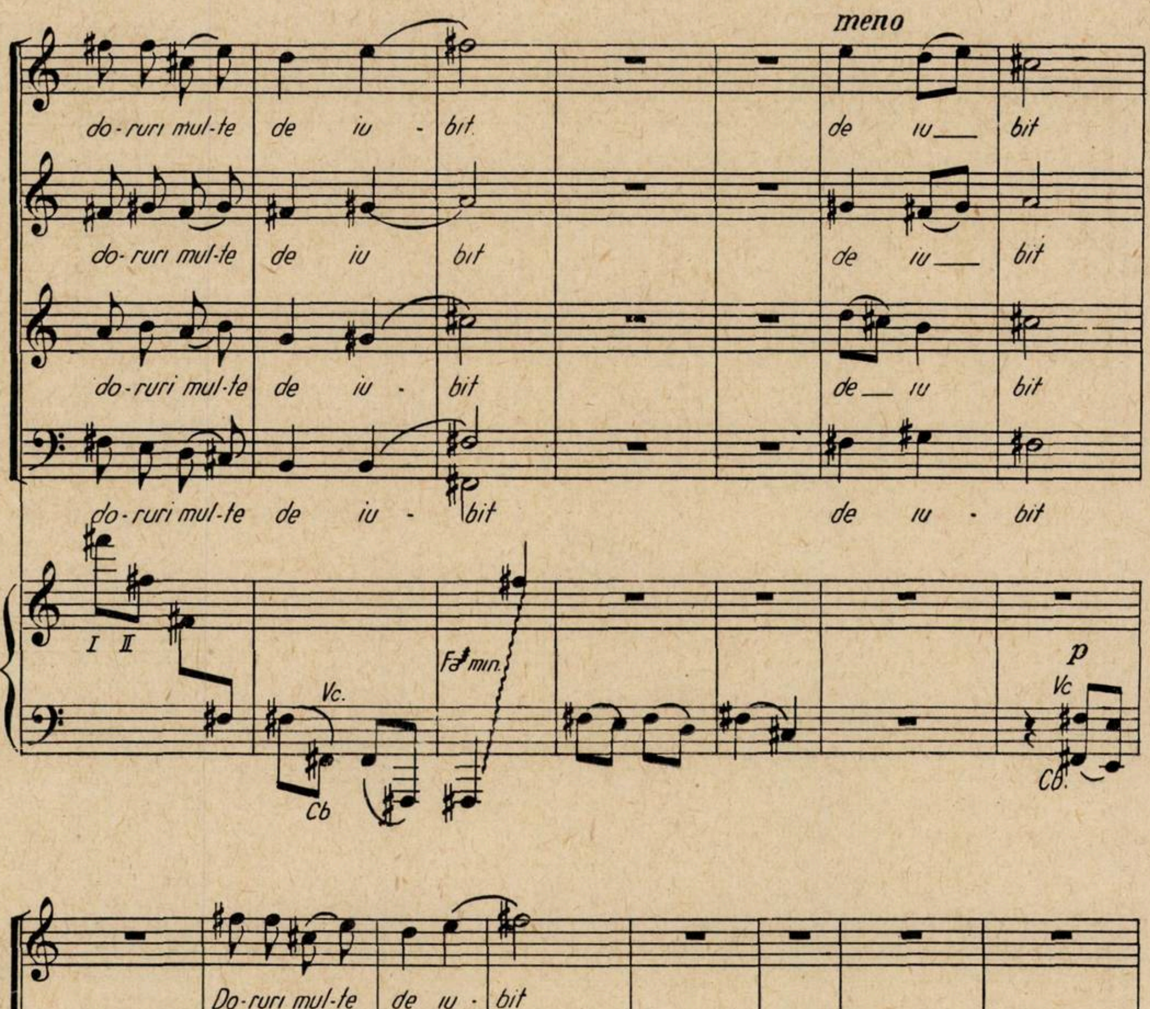

Andantino
S.
A.
a
a
a
a
I
II
T.
B.
Pri-mă-va-ră dul-ce ai ve-nit la noi cu flori mul-te
Pri-mă-va-ră dul-ce ai ve-nit la noi cu flori mul-te
Pri-mă-va-ră cu flori mul-te
Pri-mă-va-ră cu flori mul-te
Vc.
Cb.

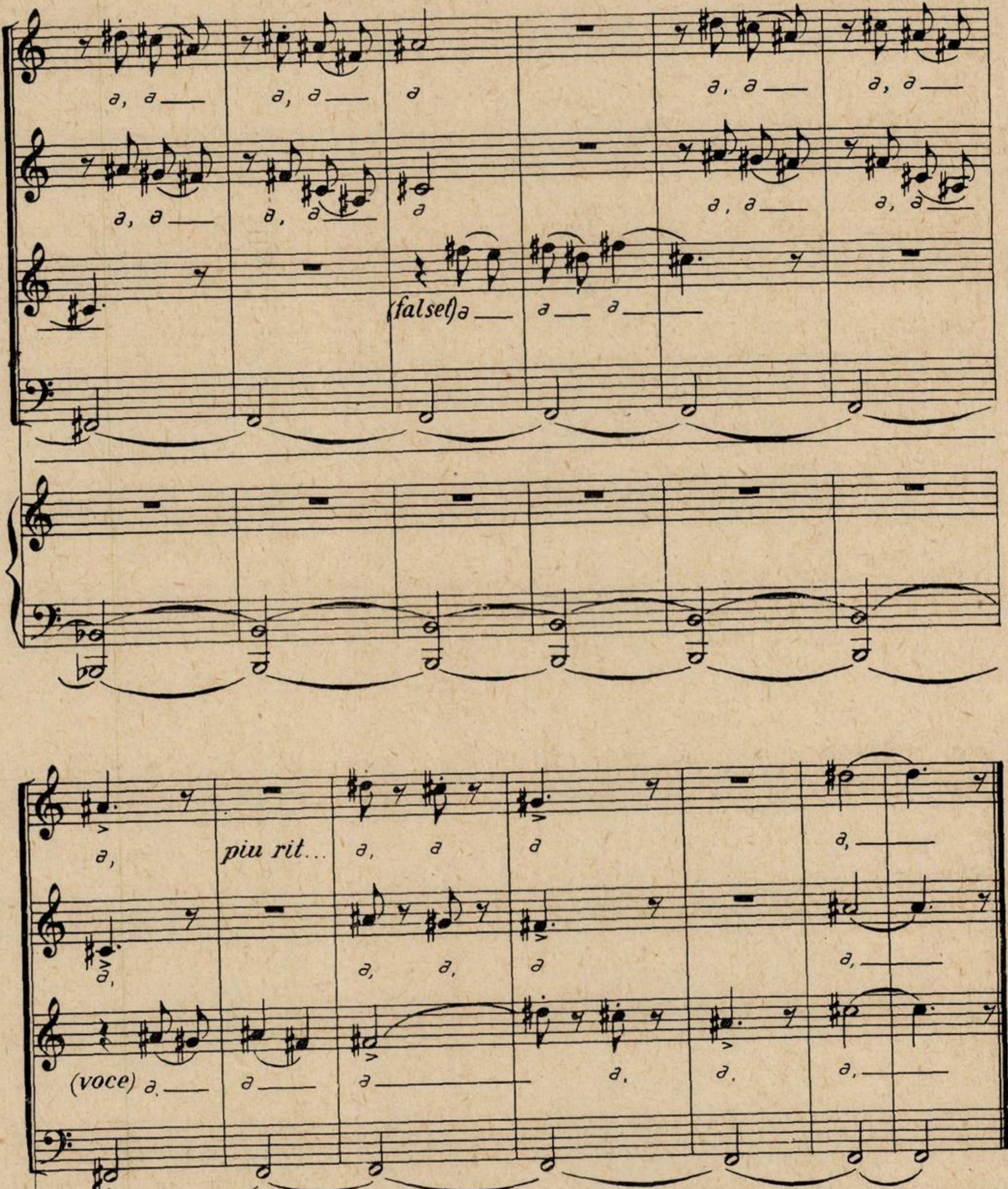

mîn - dre și cu_dar-nici ploi do-ruri mul-te_ de iu-bi-re
mîn_ dre și cu_dar-nici ploi do-ruri mul-te de iu-bit
mîn - dre_ și cu_dar-nici ploi do-ruri mul-te_ de iu_bit
mîn - dre și cu dar-nici ploi,_ do - ruri de iu-bit
meno
do-ruri mul-te de.iu-bit, do-ruri mul-te de iu - bit.
do-ruri mul-te de iu-bit, do-ruri mul-te de iu - bit.
do-ruri mul-te_ de iu-bit, do-ruri mul-te de iu - bit.
do - ruri de iu-bit, do-ruri mul-te de iu - bit.
meno

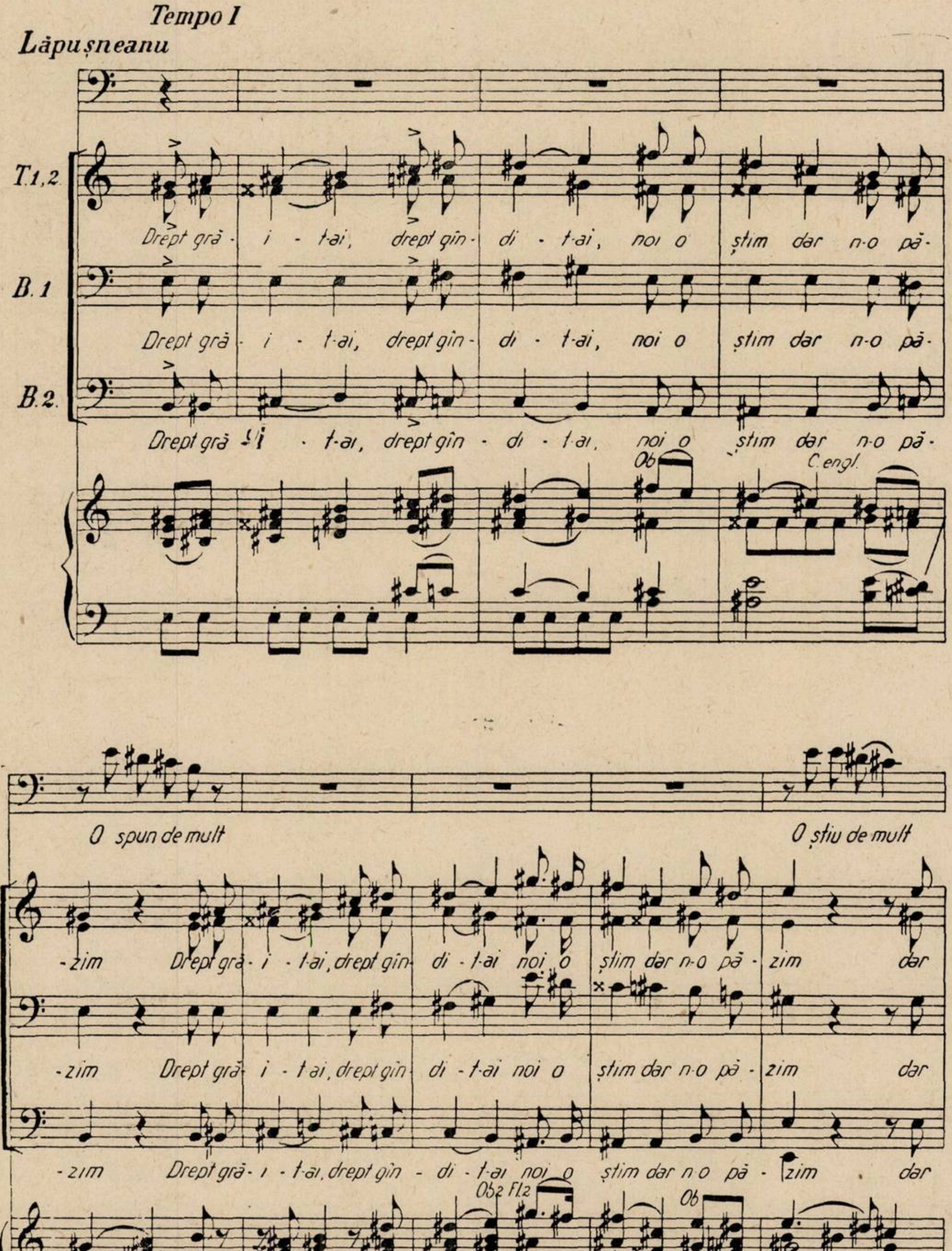

Clo-po-ței si vi-o-re-le în-flo_ri-ta-n
Clo-po-ței si vi-o-re-le în-flo-ri-ta-n
6
Allegretto
Clo-po-ței si vi-o re-le în-flo_ri-ta-n crîng. Chia-mă do-ru_
Clo-po-ței și vi o-re-le în-flo_ri-ta-n crîng. Chia-mă do-ru-
crîng. Clo-po-ței și vi o re-le în flo_ri-ta-n crîng Chia-mă do-ru_
crîng, în crîng_ Clo-po-tei vi-o-rea în-flo-ri-ta-n crîng, în crîng_ Chia-mă
Allegretto

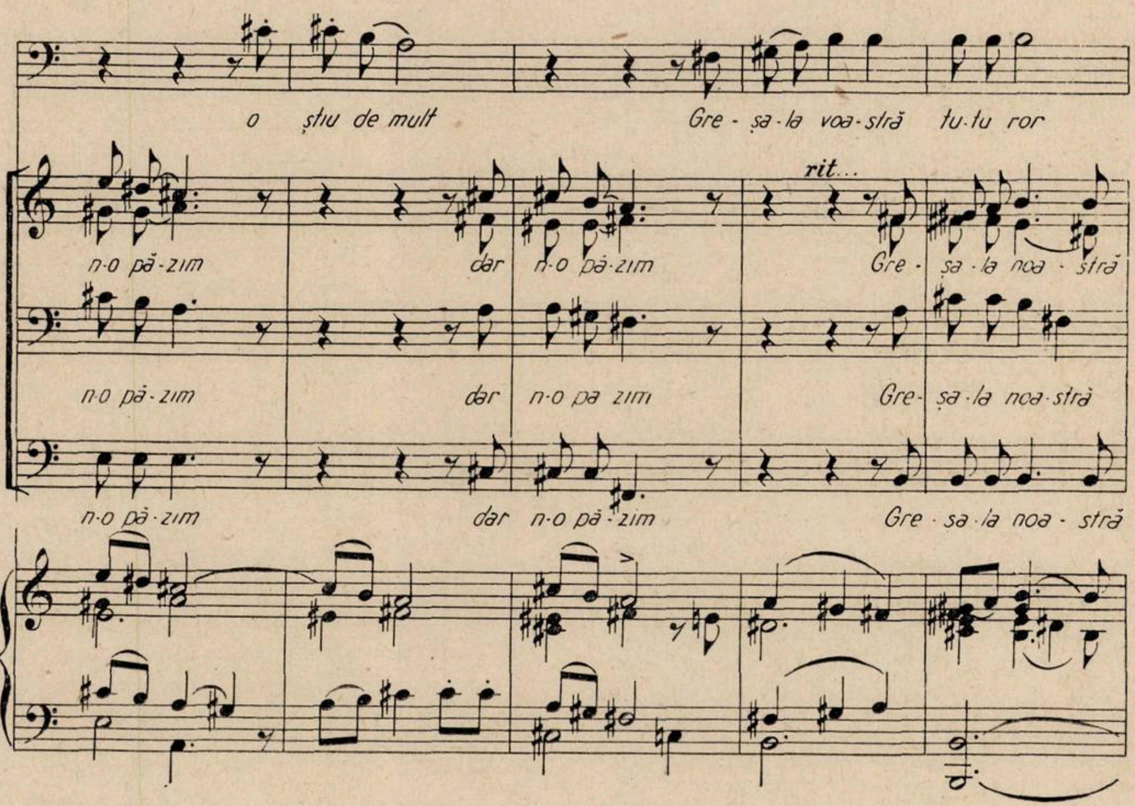

meno
-ri-le noa-stre, do-ruri mul-te__ de iu-bit, do-ruri mul-te de iu-bit
-ri-le noa-stre, do-ruri mul-te de iu-bit, do-ruri mul-te de iu-bit.
ri-le__ noa-stre, do-ruri mul-te__ de iu bit, do-ruri mul-te de iu-bit
do-ruri__ do-ruri de iu-bit, do-ruri mul-te de iu-bit
meno
6
Pri-mă-va-ra dul-ce
Pri-mă-va-ra dul-ce
Pri-mă-va-ra dul-ce
Pri-mă-va-ra dul-ce

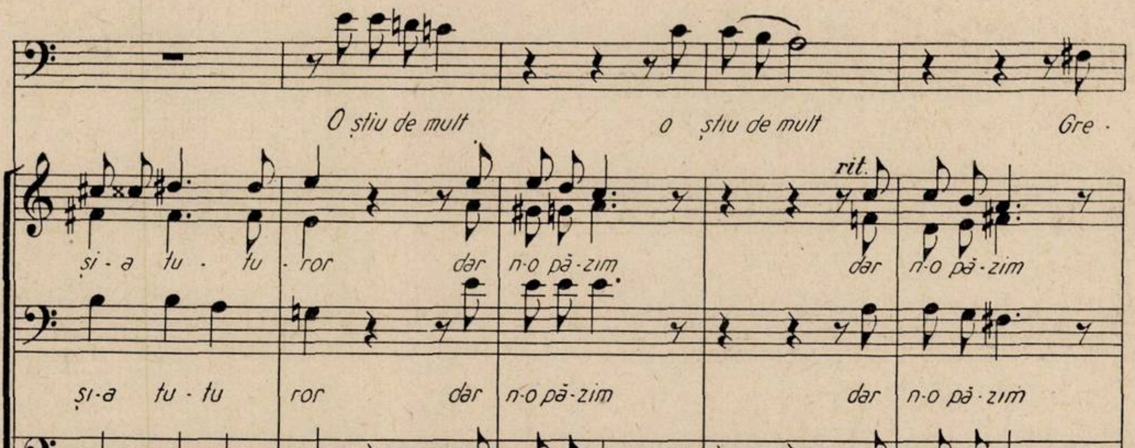

a ve_ nit la noi, cu flori mul-te mîn - dre și cu_ dar-nici
a ve_ nit la noi, cu flori mul-te mîn_ dre_ și cu_ dar-nici
a ve_ nit la noi, cu flori mul-te mîn_ dre_ și cu_ dar-nici
a ve_ nit la noi, cu flori mîn - dre și cu dar-nici
Cr.
Allegretto
ploi Do - ruri mul-te de iu - bi - re do - ruri mul-te de iu - bit,
ploi Do - ruri mul-te de iu bi - re do - ruri mul-te de iu - bit,
ploi. Do - ruri mul-te de iu bi - re do - ruri mul-te de iu - bit,
ploi Do - ruri de iu - bit, do - ruri de iu - bit,
Allegretto
I.II
C.engl.
Cl.
Corzi
Cr

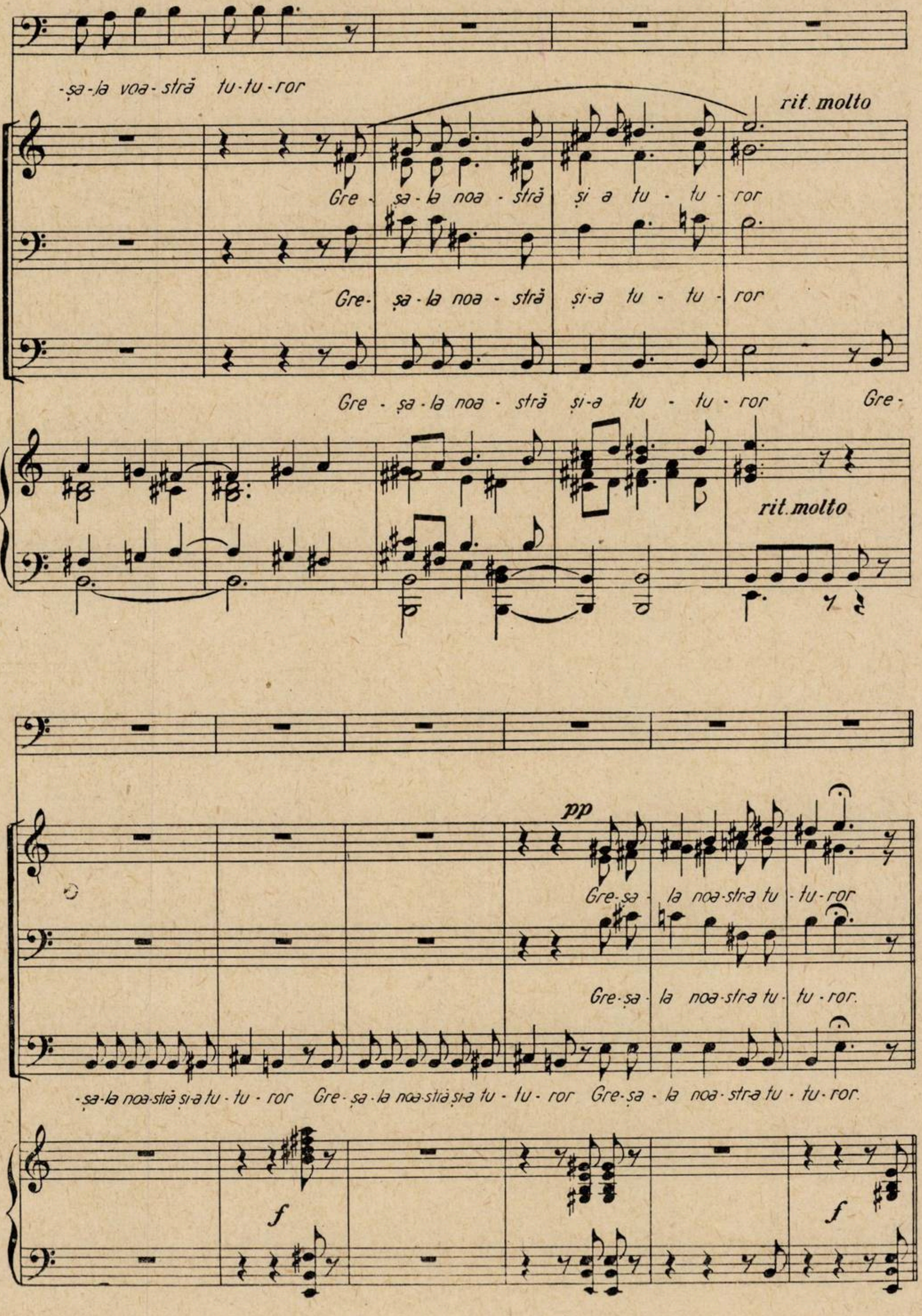

meno
do-ruri mul-te de iu - bit. de iu__ bit
do-ruri mul-te de iu bit de iu__ bit
do-ruri mul-te de iu - bit de__ iu bit
do-ruri mul-te de iu - bit de iu - bit
I II
Fa♯ min.
Vc.
Cb
p
Vc
Cb.
Do-ruri mul-te de iu - bit
Do-ruri mul-te de iu - bit
Do-ruri mul-te de iu - bit a__ a__ a__
Do-ruri mul-te de iu - bit a
Vc
Cb.
rit assai


ə, ə ə, ə ə ə, ə ə, ə
ə, ə ə, ə ə ə, ə ə, ə
(falsel) ə ə ə
ə, piu rit... ə, ə ə ə,
ə, ə, ə, ə ə,
(voce) ə ə ə ə. ə. ə,
piu rit...
molto rit.


Tempo I
Lăpușneanu
T.1,2
B.1
B.2
Drept gră - i - t-ai, drept gîn - di - t-ai, noi o știm dar n-o pă -
Drept gră - i - t-ai, drept gîn - di - t-ai, noi o știm dar n-o pă -
Drept gră - i - t-ai, drept gîn - di - t-ai, noi o știm dar n-o pă -
Ob
C. engl.
O spun de mult
O știu de mult
-zim Drept gră - i - t-ai, drept gîn - di - t-ai noi o știm dar n-o pă - zim dar
-zim Drept gră - i - t ai, drept gîn - di - t-ai noi o știm dar n-o pă - zim dar
-zim Drept gră - i - t-ai, drept gîn - di - t-ai noi o știm dar n-o pă - zim dar
Ob2 Fl2
Ob
Fg. Cr.
Fg.
p


o știu de mult
Gre - șa - la voa - stră tu - tu ror
rit...
n-o pă - zim dar n-o pă - zim Gre - șa - la noa - stră
n-o pă - zim dar n-o pa zim Gre - șa - la noa - stră
n-o pă - zim dar n-o pă - zim Gre - șa - la noa - stră

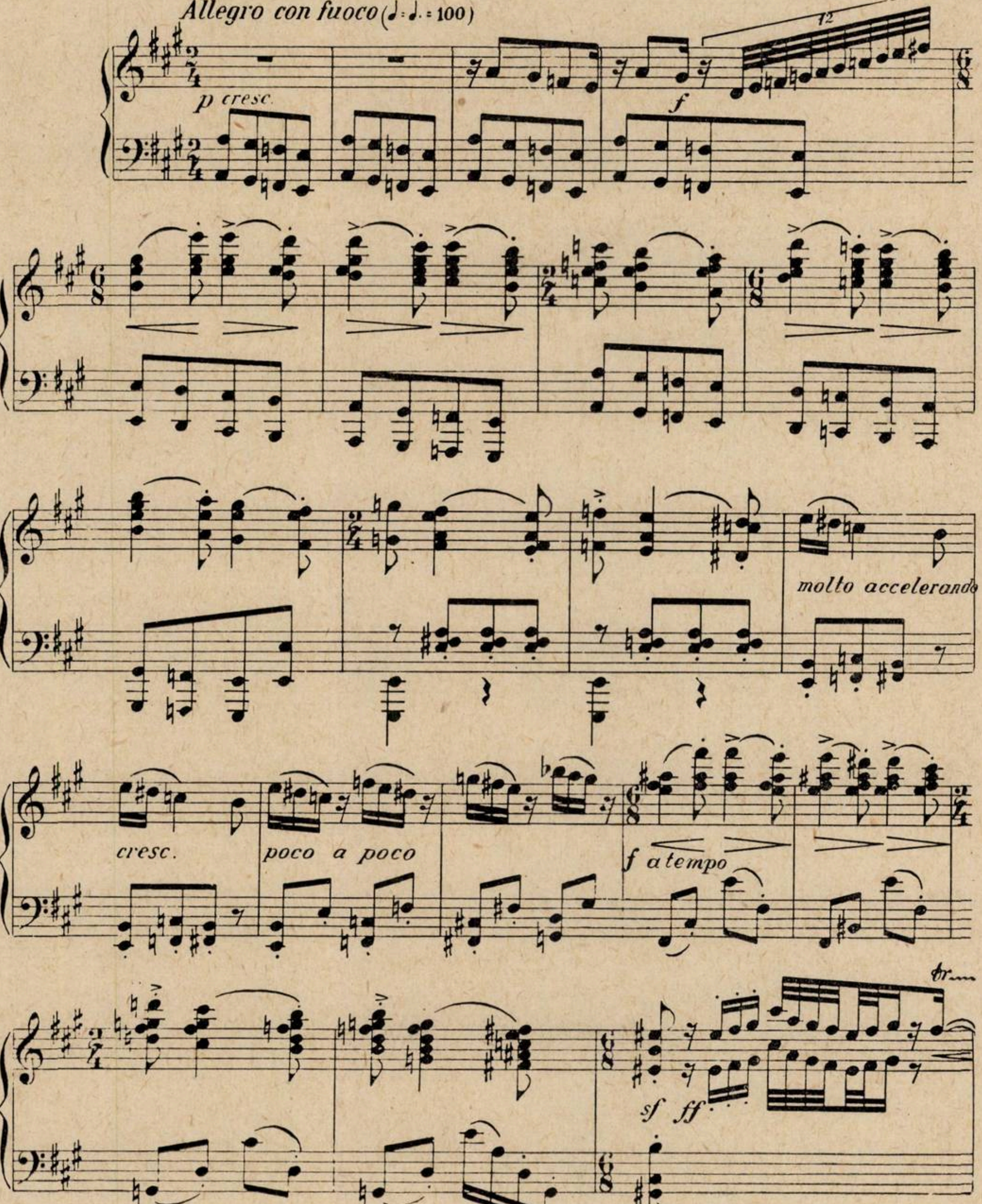

O știu de mult o știu de mult Gre -
rit.
și - a tu - tu - ror dar n-o pă - zim dar n-o pă - zim
și - a tu - tu ror dar n-o pă - zim dar n-o pă - zim
și - a tu - tu - ror dar n-o pă - zim dar n-o pă - zim
Fl.
rit molto
f
f

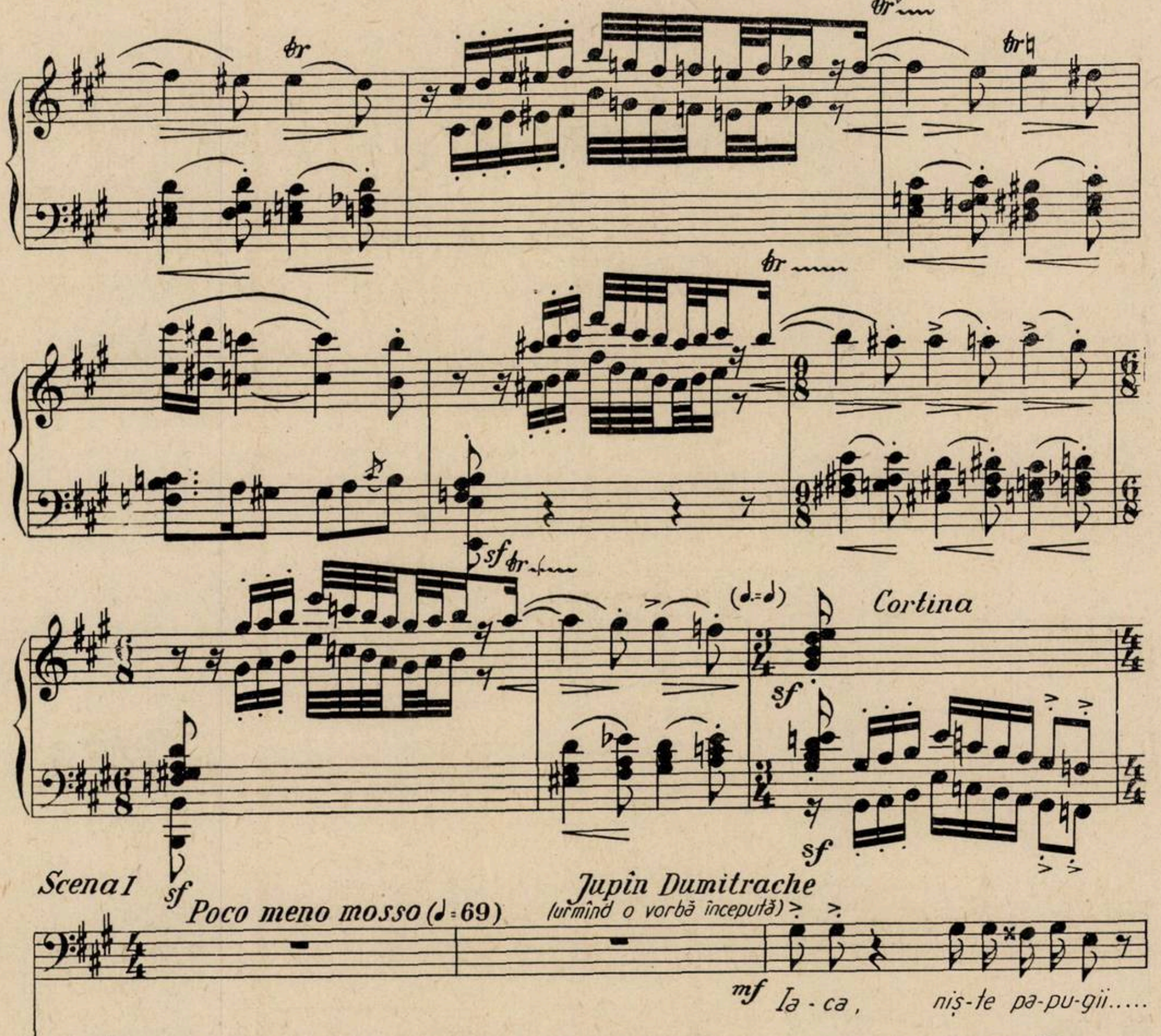

-șa-la voa-stră tu-tu-ror
rit. molto
Gre-șa-la noa-stră și a tu-tu-ror
Gre-șa-la noa-stră și-a tu-tu-ror
Gre-șa-la noa-stră și-a tu-tu-ror Gre-
rit. molto
pp
Gre-șa-la noa-stra tu-tu-ror
Gre-șa-la noa-stra tu-tu-ror.
-șa-la noa-stră și-a tu-tu-ror Gre-șa-la noa-stră și-a tu-tu-ror Gre-șa-la noa-stra tu-tu-ror.
f
f

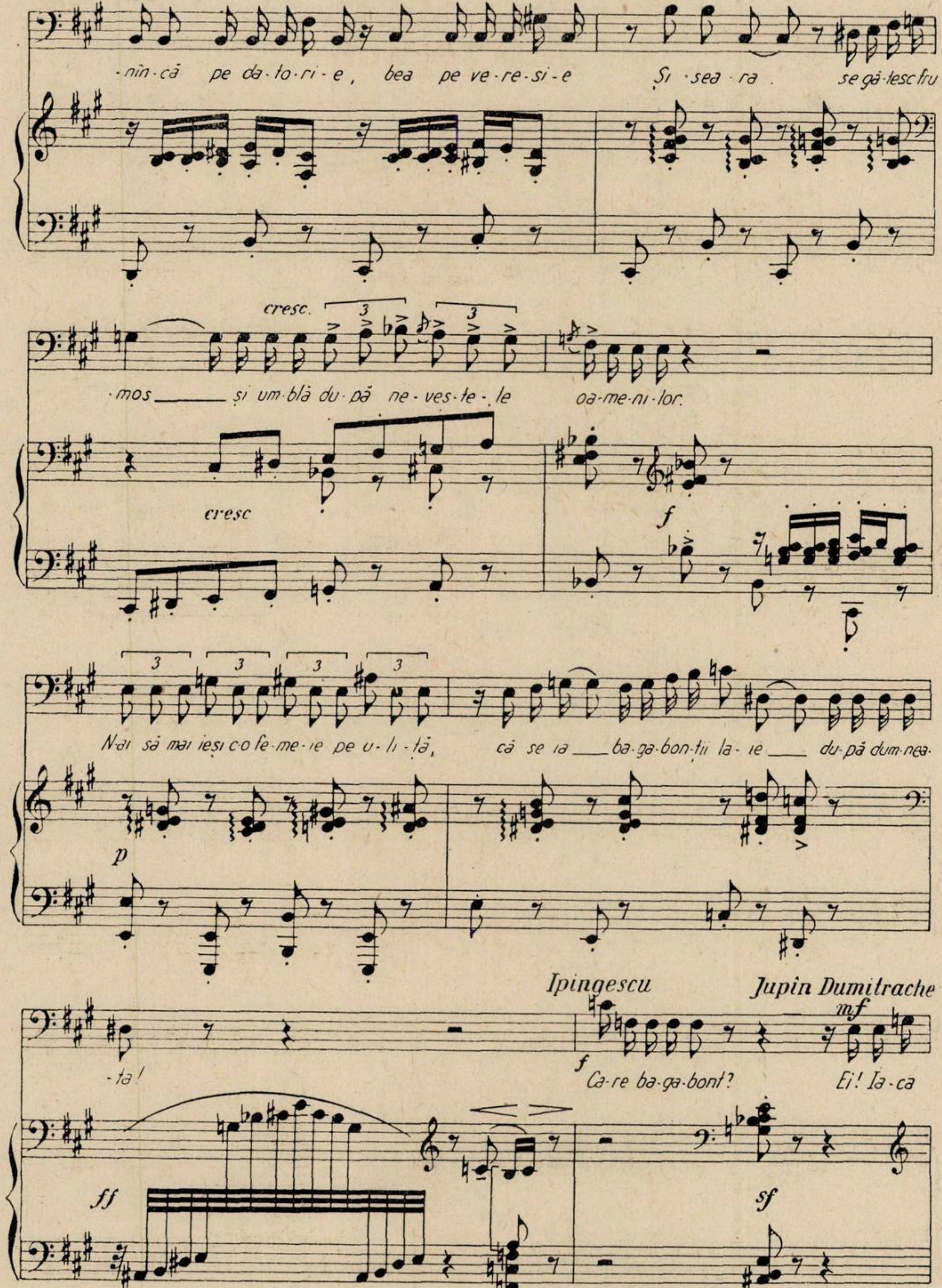
O NOAPTE FURTUNOASĂ

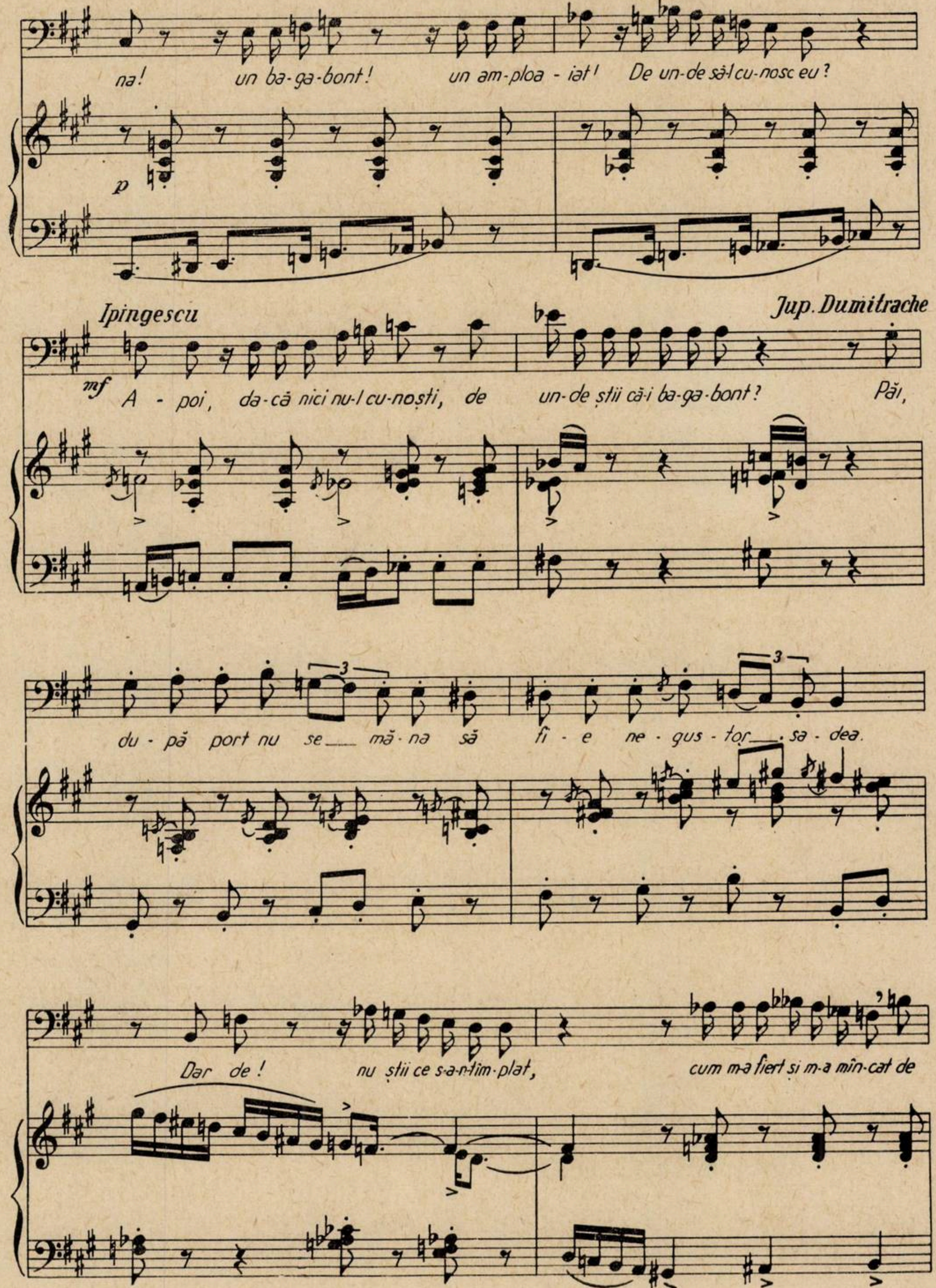
Operă
după I. L. Caragiale
Fragment din Actul I

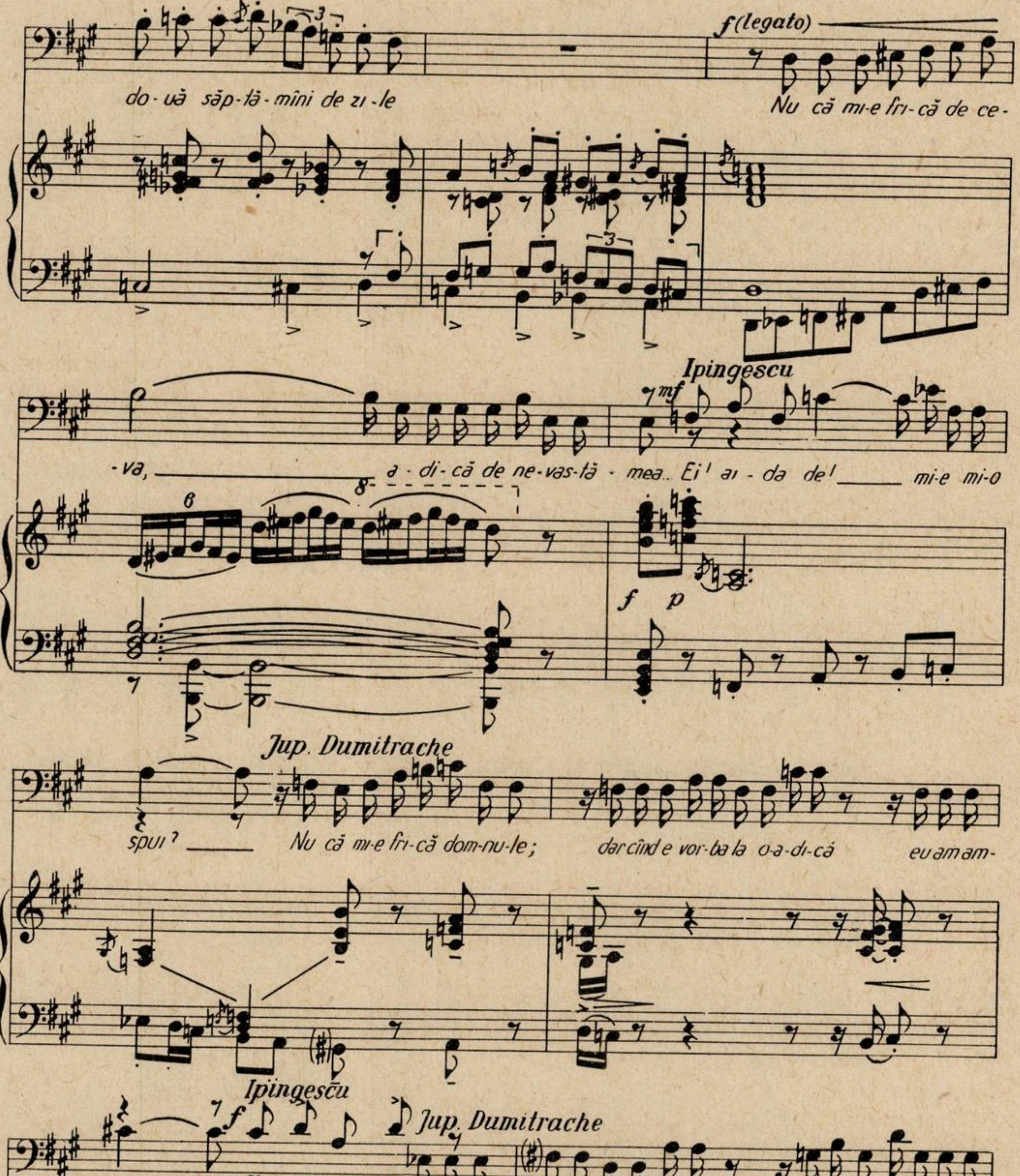
PAUL CONSTANTINESCU

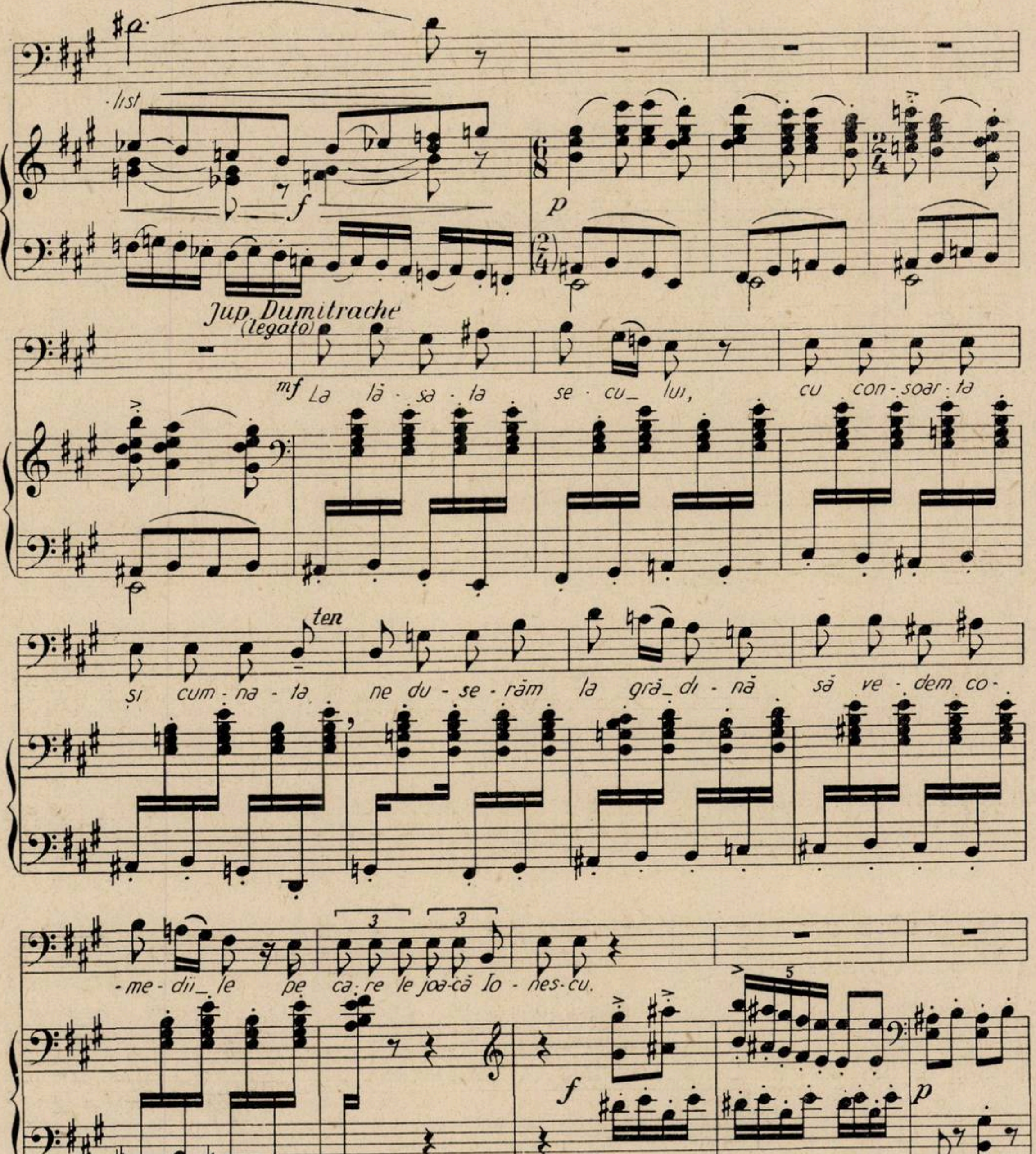

Allegro con fuoco (♩=♩.=100)
p cresc.
12
f
molto accelerando
cresc.
poco a poco
f a tempo
tr
sf ff

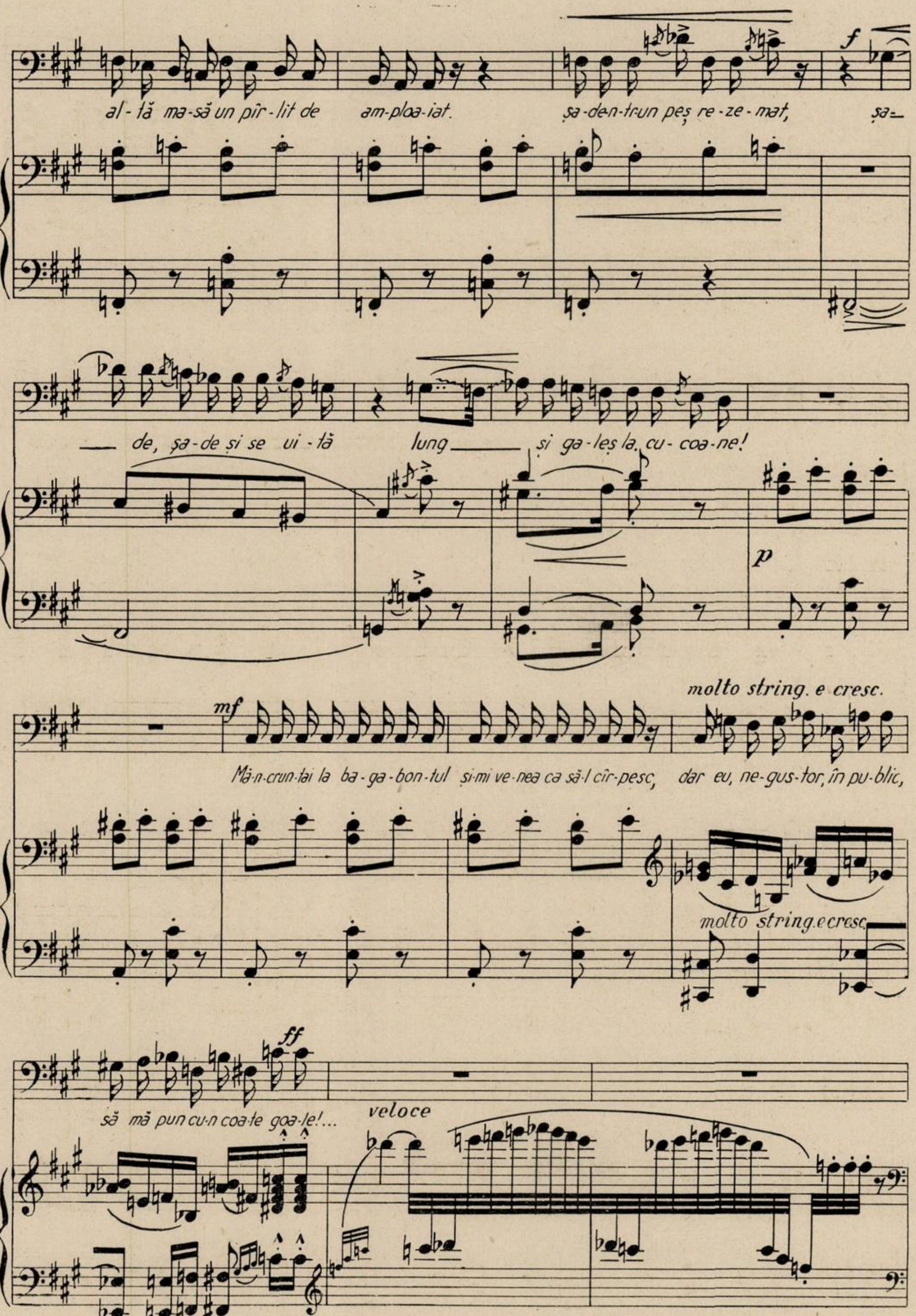

tr
tr♭
tr♮
sf
(♩.=♩)
Cortina
sf
Scena I
Poco meno mosso (♩=69)
Jupîn Dumitrache
(urmînd o vorbă începută)
mf
Ia-ca, niș-te pa-pu-gii.....
p
niș-te scîr-ța, scîr-ța___ pe hîr-ti-e!
Îi știm noi Mă-
f
p

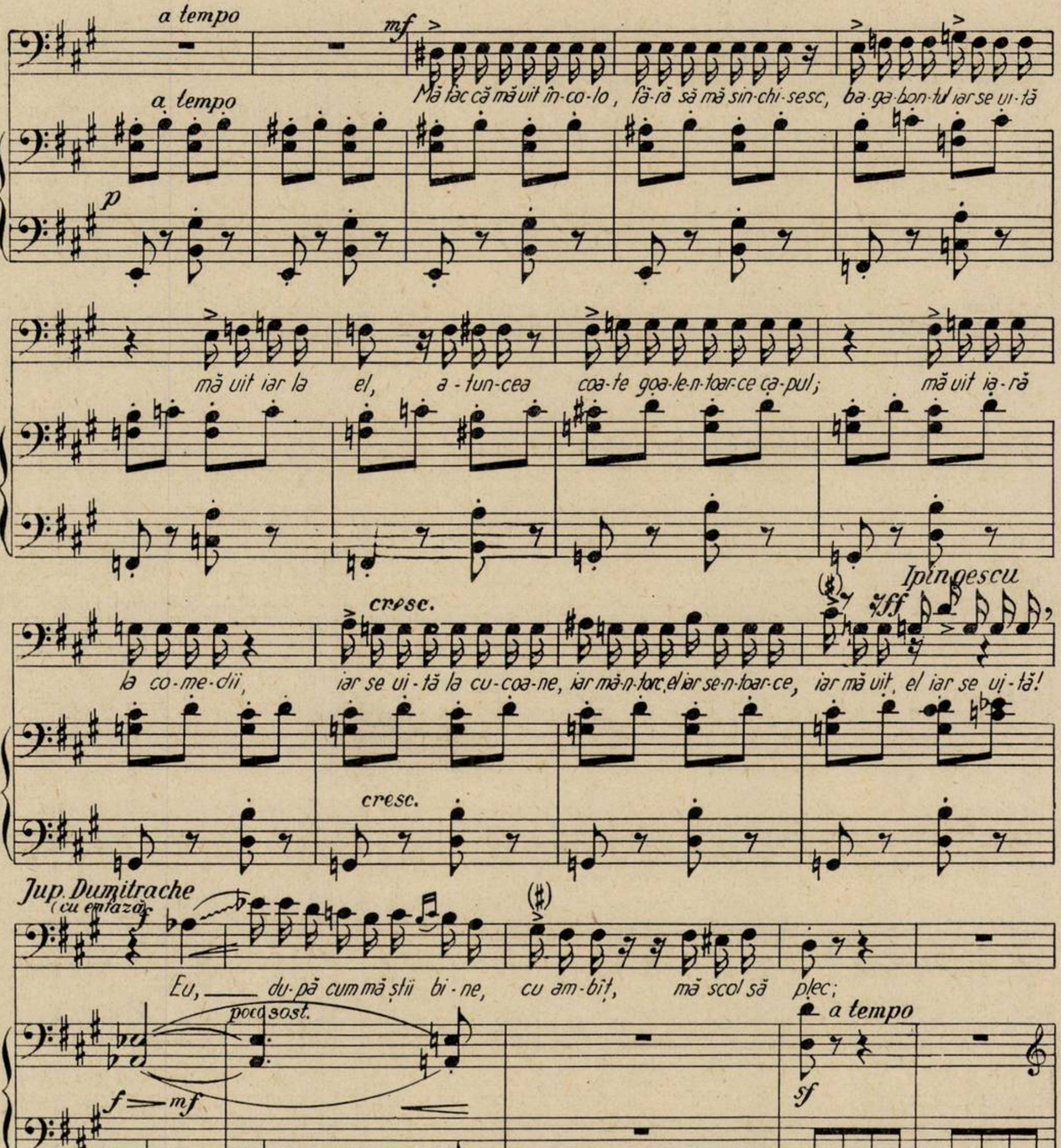

·nîn·că pe da·to·ri·e, bea pe ve·re·si·e Și ·sea·ra. se gă·tesc fru
cresc.
·mos ___ și um·blă du·pă ne·ves·te·le oa·me·ni·lor.
cresc
f
Nai să mai ieși c-o fe·me·ie pe u·li·ță, că se ia ___ ba·ga·bon·ții la·ie ___ du·pă dum·nea·
p
Ipingescu
Jupin Dumitrache
mf
·ta!
f
Ca·re ba·ga·bonț?
Ei! Ia·ca
ff
sf
sf

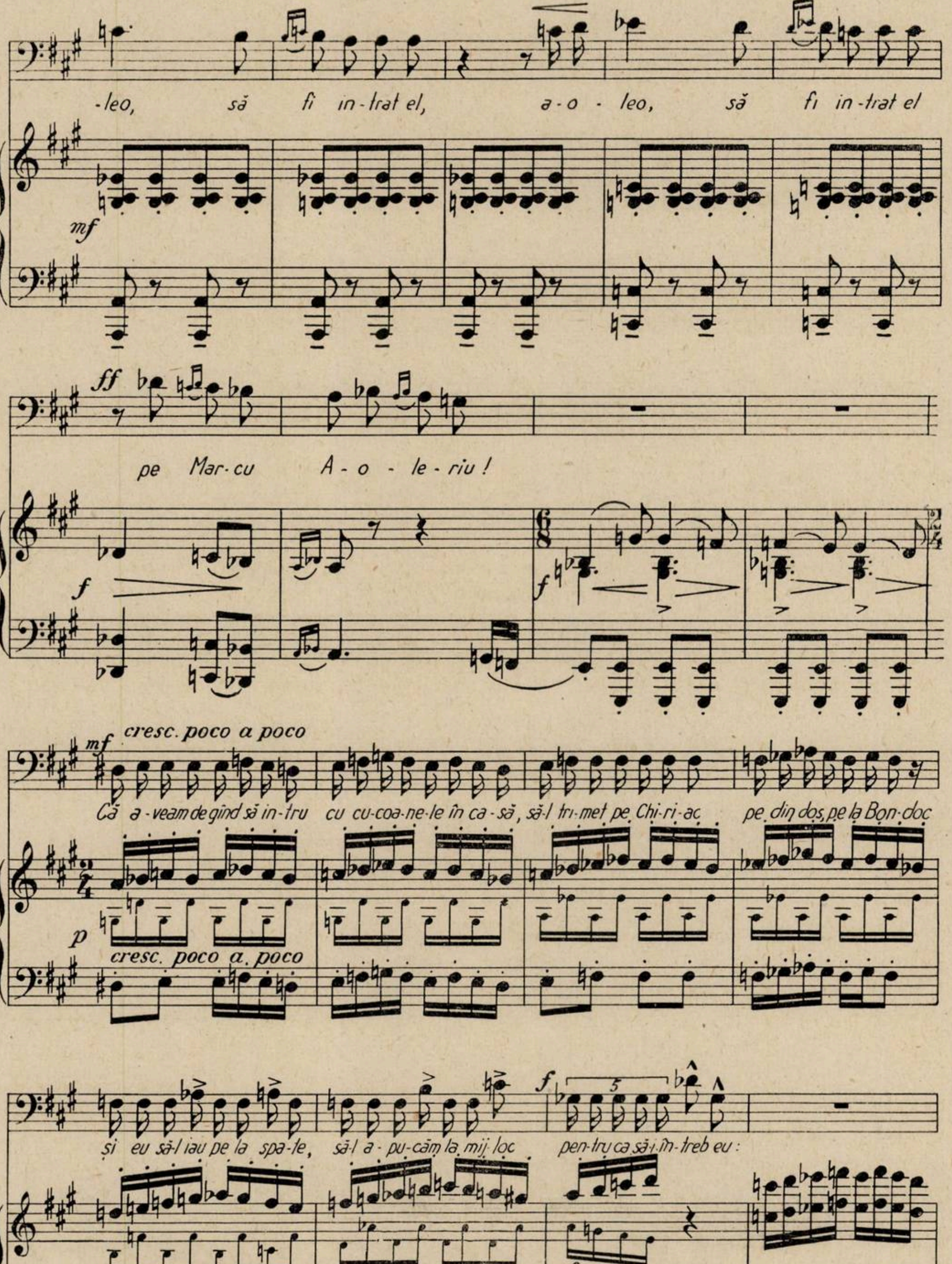

na! un ba-ga-bont! un am-ploa-iat! De un-de să-l cu-nosc eu?
p
Ipingescu
mf A-poi, da-că nici nu-l cu-noști, de un-de știi că-i ba-ga-bont?
Jup. Dumitrache
Păi,
du-pă port nu se___ mă-na să fi-e ne-gus-tor___ sa-dea.
3
3
Dar de! nu știi ce s-a-n-tîm-plat, cum m-a fiert și m-a mîn-cat de

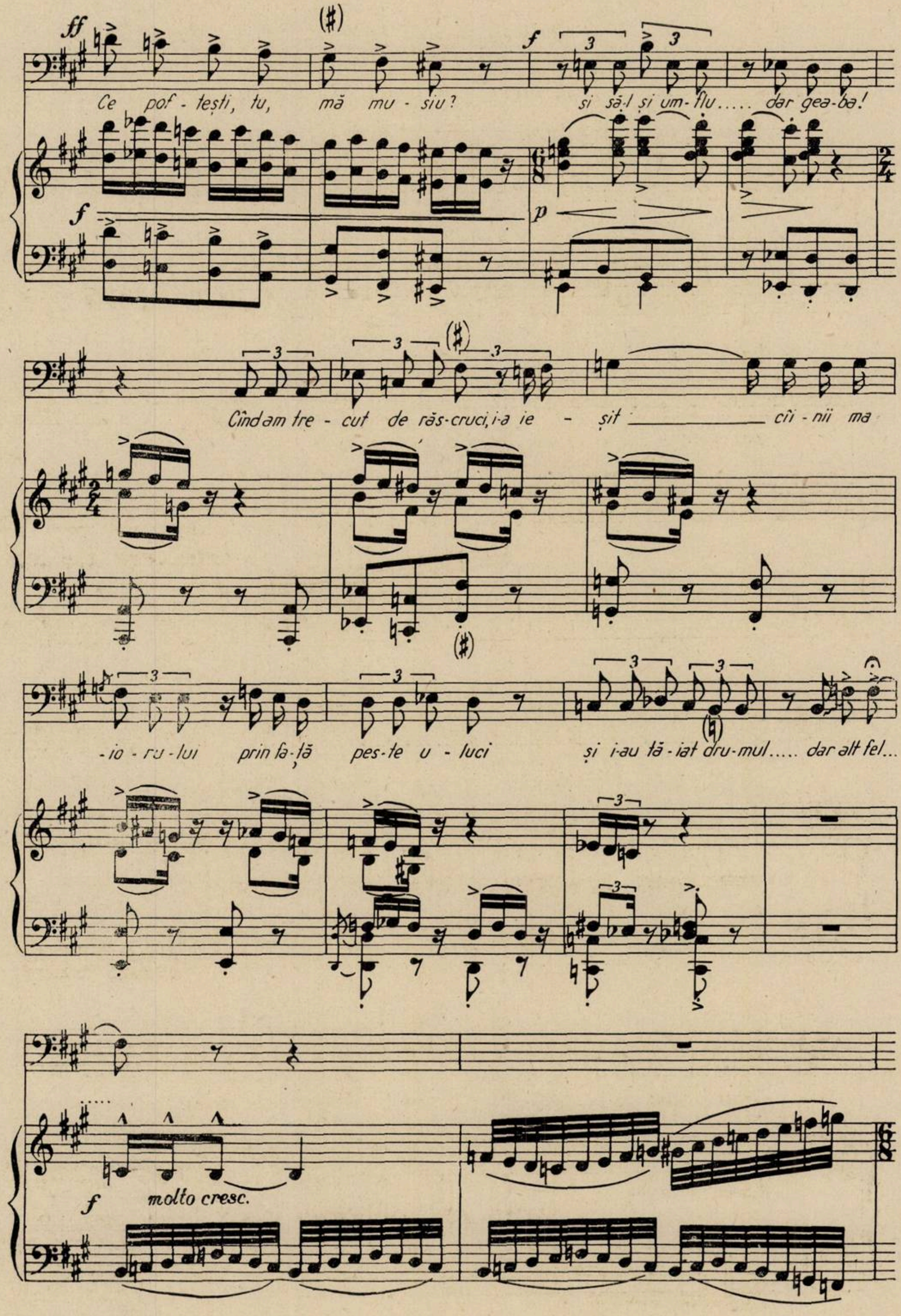

f (legato)
do-uă săp-tă-mîni de zi-le
Nu că mi-e fri-că de ce-
Ipingescu
mf
-va, a-di-că de ne-vas-tă-mea.. Ei! ai-da de! mi-e mi-o
6
8
f
p
Jup. Dumitrache
spui? Nu că mi-e fri-că dom-nu-le; dar cînd e vor-ba la o-a-di-că eu am am-
Ipingescu
f
Jup. Dumitrache
-bit Re-zon! a-șa-i! Cînd es-te vor-ba la o-a-di-că de-o-noa-rea mea de fa-mi-
p

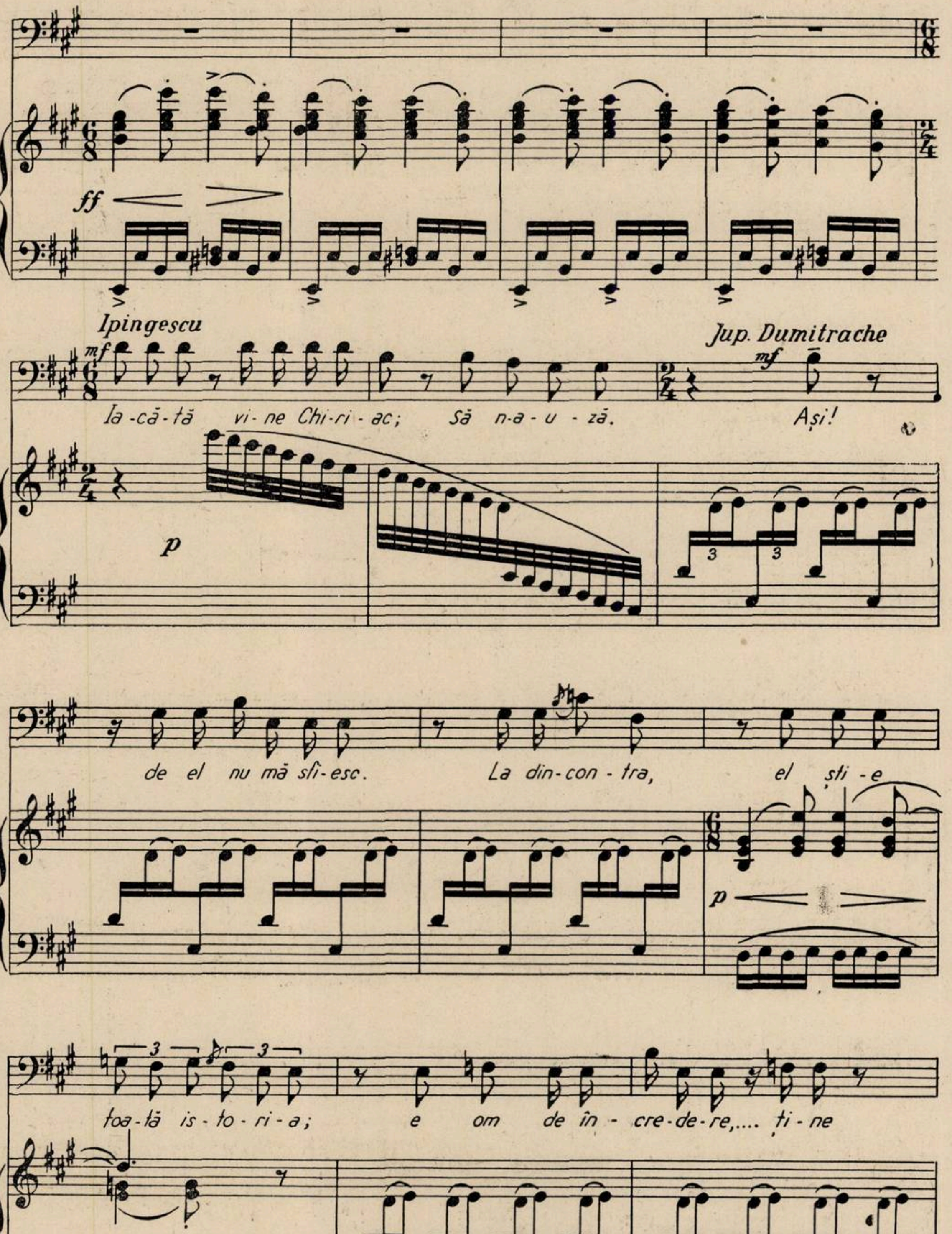

list
f
p
Jup Dumitrache
(legato)
mf La lă-sa-ta se-cu-lui, cu con-soar-ta
ten
și cum-na-ta ne du-se-răm la gră-di-nă să ve-dem co-
-me-dii-le pe ca-re le joa-că Io-nes-cu.
3
5
sf
mf
Tre-cu a-șa pret de-un ceas Și mă po-me-nesc că vi-ne a-lă-turi la

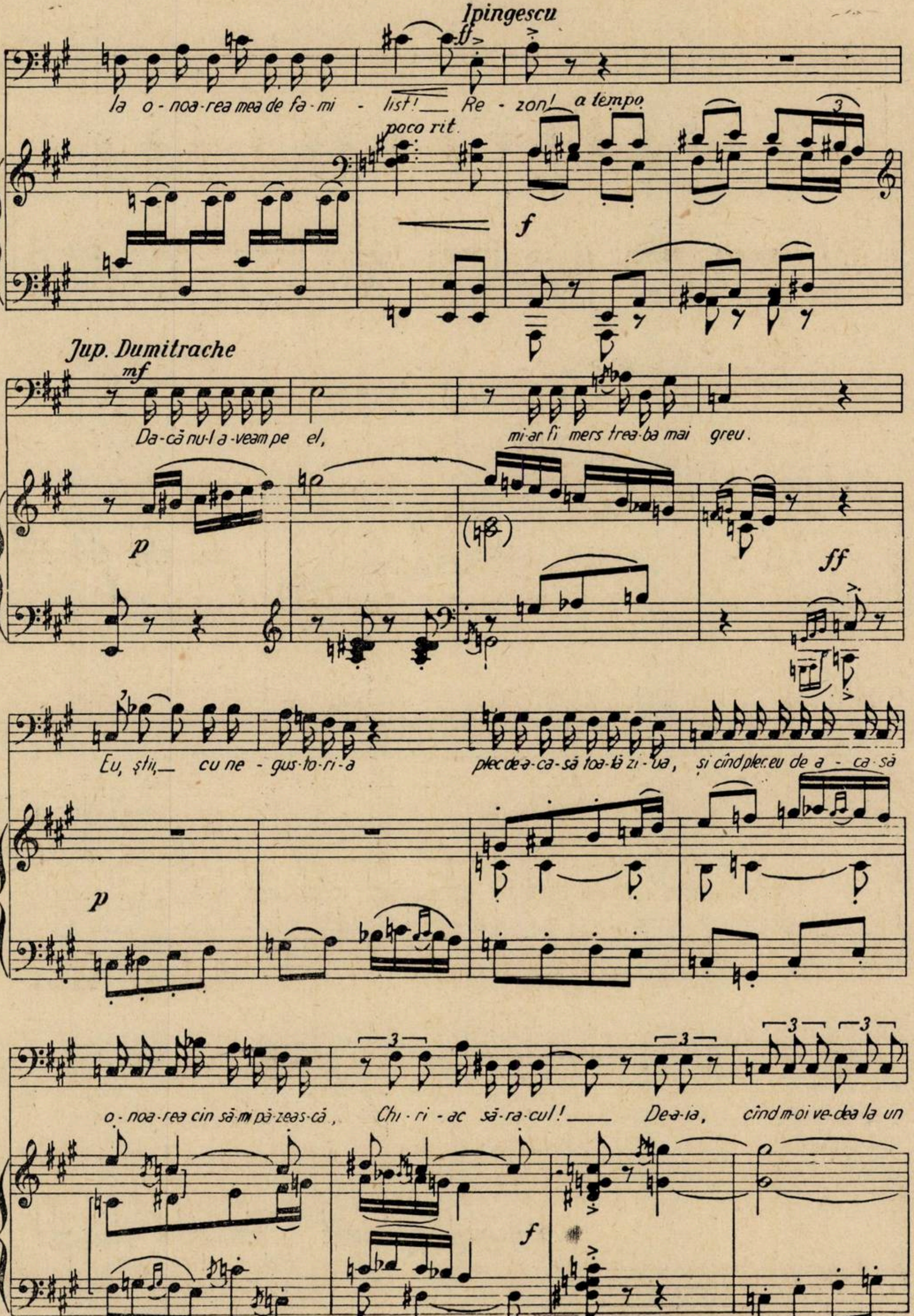

al - tă ma-să un pîr - lit de am-ploa-iat. șa-den-trun peș re - ze - mat, șa-
f
de, șa-de și se ui - tă lung și ga-leș la cu - coa-ne!
p
molto string. e cresc.
mf
Mă-n-crun-tai la ba-ga-bon-tul și-mi ve-nea ca să-l cîr-pesc, dar eu, ne-gus-tor, în pu-blic,
molto string. e cresc.
ff
să mă pun cu-n coa-te goa-le!...
veloce

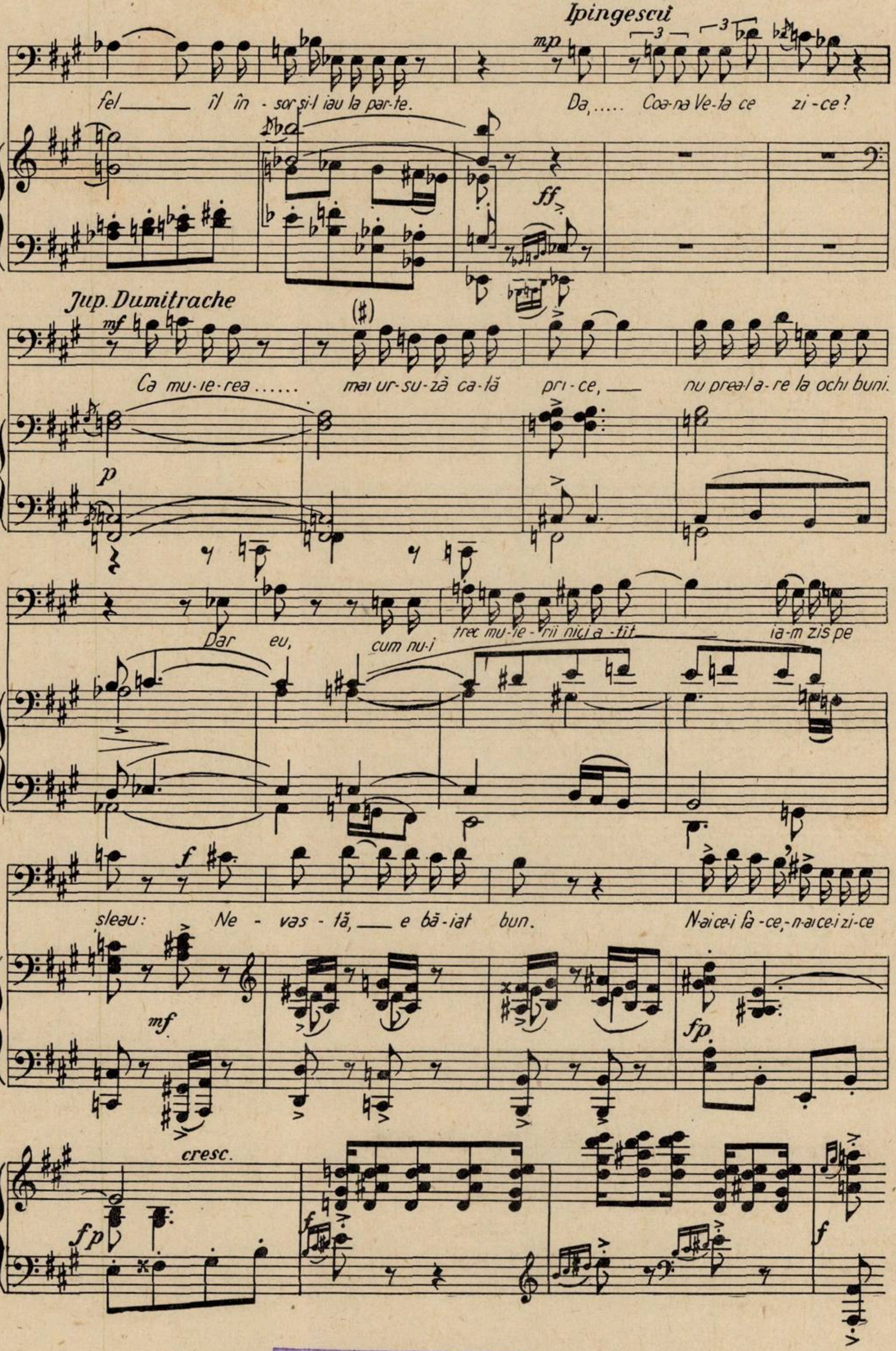

a tempo
mf
Mă fac că mă uit în-co-lo, fă-ră să mă sin-chi-sesc, ba-ga-bon-tul iar se ui-tă
a tempo
p
mă uit iar la el, a-tun-cea coa-te goa-le-n-toar-ce ca-pul; mă uit ia-ră
cresc.
Ipingescu
ff
la co-me-dii, iar se ui-tă la cu-coa-ne, iar măn-torc, el iar se-n-toar-ce, iar mă uit, el iar se ui-tă!
cresc.
Jup. Dumitrache
(cu emfază)
(♯)
Eu, du-pă cum mă știi bi-ne, cu am-biț, mă scol să plec;
poco sost.
a tempo
f
mf
sf
cresc. poco a poco
mf
f
Coa-te goa-le du-pă noi. A-pu-căm pe Sfînt To-ni-că, pa-pu-gi-ul cît co-lea. A-o-
p
cresc. poco a poco


-leo, să fi in-trat el, a-o-leo, să fi in-trat el
mf
ff
pe Mar-cu A-o-le-riu!
f
f
mf
cresc. poco a poco
Că a-veam de gînd să in-tru cu cu-coa-ne-le în ca-să, să-l tri-met pe Chi-ri-ac pe din dos, pe la Bon-doc
p
cresc. poco a poco
și eu să-l iau pe la spa-te, să-l a-pu-căm la mij-loc pen-tru ca să-i în-treb eu:
f
5
mf

ff
(♯)
f
3
Ce pof - tești, tu, mă mu - siu? și să-l și um-flu..... dar gea-ba!
f
p
Cînd am tre - cut de răs-cruci, i-a ie - șit cîi - nii ma
-io - ru - lui prin fa-ță pes-te u - luci și i-au tă - iat dru-mul..... dar alt fel...
f
molto cresc.


ff
Ipingescu
mf
Ia-că-tă vi-ne Chi-ri-ac; Să n-a-u-ză.
p
Jup. Dumitrache
mf
Ași!
de el nu mă sfi-esc.
La din-con-tra, el ști-e
p
toa-tă is-to-ri-a;
e om de în-cre-de-re,.... ți-ne


Ipingescu
ff
la o-noa-rea mea de fa-mi - list!__ Re - zon!
a tempo
poco rit.
f
Jup. Dumitrache
mf
Da-că nu-l a-veam pe el, mi-ar fi mers trea-ba mai greu.
p
ff
Eu, știi,__ cu ne - gus-to-ri-a plec de-a-ca-să toa-tă zi-ua, și cînd plec eu de a - ca-să
p
o-noa-rea cin să-mi pă-zeas-că, Chi-ri - ac să-ra-cul!___ De-a-ia, cînd m-oi ve-dea la un
3
f


Ipingescu
fel il în - sor și-l iau la par-te.
mp
Da,..... Coa-na Ve-ta ce zi-ce?
ff
Jup. Dumitrache
mf
Ca mu-ie-rea ...... mai ur-su-ză ca-tă pri-ce, nu prea-l a-re la ochi buni.
p
Dar eu, cum nu-i trec mu-ie-rii nici a-tit ia-m zis pe
sleau: Ne - vas - tă, e bă-iat bun. N-ai ce-i fa-ce,-n-ai ce-i zi-ce
f
mf
fp
cresc.
fp
f
f

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„M U Z I C A"
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Redacţia şi Administraţia :
Bucureşti, Calea Victoriei 141

Telefoane :
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 13
5.21.19

Preţul lei 5

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ Nr. 2, BUCUREŞTI, STR. BREZOIANU nr. 23—25 — Cd. 2351

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

ANUL VI OCTOMBRIE Nr. 10/1956

1222

CUPRINSUL:

Despre melodie . . . . *Z. Vancea* 3

LA A 50-A ANIVERSARE A LUI D. D. ȘOSTAKOVICI

Simfoniile lui Dmitrie Șostakovici . . . . *G. Bălan* 12

DISCUȚII

Puncte de plecare pentru îmbunătățirea activității formațiilor instrumentale de amatori . . . . *A. Vicol* 17
În legătură cu pregătirea profesorilor de muzică. . . . *Prof. A. Trifu* 21
Cîteva constatări și propuneri . . . . *I. Șerban* 24

VIAȚA MUZICALĂ

Sărbătorirea a 75 de ani de la nașterea lui George Enescu . . * * * 27
Prime audiții de muzică romînească la radio . . . . . *D. Popovici* 28
Concertul dirijat de K. F. Dankevici . . . . *C. Teodoriu* 29
Concursul Robert Schumann
— *De vorbă cu prof. Florica Musicescu* — . . . . *Fr. Schapira* 29
Opera clasică din Pekin . . . . *Al. Colfescu* 30
Filarmonica din Orașul Stalin în Capitală . . . . . . *M. Rădulescu* 32
Ansamblul Grenzpolizei . . . . *R. Gheciu* 33
Festivalul viitorilor muzicieni . . . . *A. Cassvan* 33
Mișcarea muzicală în țară
— *Note din Cluj, Sibiu și Iași* — . . . . *S. Dumitru, V. Savu și S. Vînătoru* 34
In chestiunea vizitei lui R. Schumann în țara noastră . . . *V. Cosma* 37

RECENZIE

„Mes amis musiciens“ de Hélène Jourdan-Morhange . . . *Cr. Petrescu* 39

NOTE

SUPLIMENT

CÎNTECE PENTRU ȘCOLARI ȘI TINERET

40 pag. **Lei 5**

Despre melodie

de ZENO VANCEA

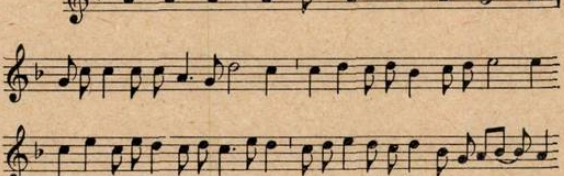
Orice om avînd măcar o minimă sensibilitate muzicală care să-i îngăduie stabilirea unui anumit raport cu muzica, știe din experiență proprie că melodia este partea cea mai esențială a muzicii.

Milenii de-a rîndul oamenii și-au exprimat sentimentele într-o formă muzicală care nu cunoștea decît melodia lipsită de orice adaos, de orice înveșmîntare armonică. Și astăzi mai sînt teritorii în care armonia, acest element atît de familiar europenilor, este încă cu totul necunoscut. Dar nu numai popoarele primitive ci și unele popoare cu cultură străveche (ca bunăoară chinezii, industanii, persanii și arabii) nu se folosesc încă în exprimarea lor muzicală decît de melodie.

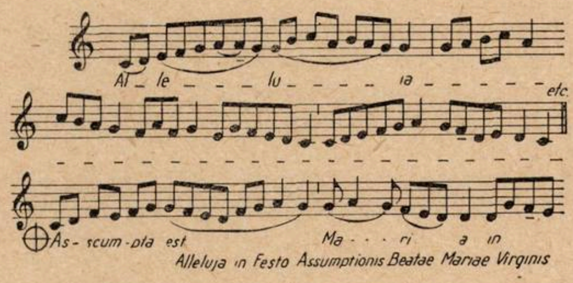
Deși simțind cu toții instinctiv sau conștient rolul și importanța melodiei în muzică (mulți fiind de acord poate chiar și cu definiția după care melodia este o succesiune de sunete care exprimă o emoție, un sentiment), totuși în toate timpurile au existat și vor exista și de acum înainte, diferențe considerabile în privința felului individual al oamenilor de a simți unele succesiuni de sunete mai apropiate, altele mai îndepărtate de sensibilitatea, de închipuirea lor despre melodie. Aceasta din cauză că nu există melodie etalon, un model absolut de melodie, valabil pentru toți oamenii din toate timpurile.

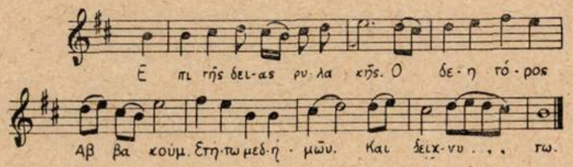
Astfel, nu numai fiecare epocă a avut un alt tip, deci și o altă închipuire despre melodie, dar și oamenii aparținînd aceleiași epoci și aceluiași teritoriu, adesea și aceluiași mediu social, ba avînd chiar și același grad de cultură generală, pot avea închipuiri deosebite despre melodie.

Comparînd între ele melodii atît de apropiate ca structură, avînd la bază același principiu monodic, cum sînt cele eline, gregoriene, bizantine, sau melodiile populare ale națiunilor din sud-estul Europei, bazate și ele pe același principiu, vom putea constata diferențe esențiale între ele:

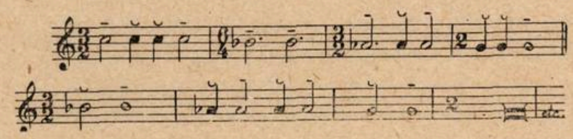


Imnul lui Helios — Mesomede (sec. al 2-lea î.e.n.)

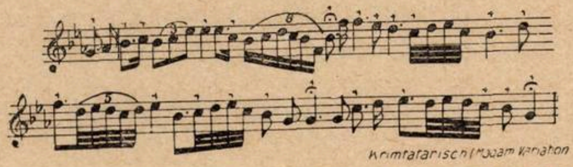

Al- le - - - lu - - - - ia - - - - - etc.
Ås- scum-pta est Ma - - - ri a in
Alleluja in Festo Assumptionis Beatae Mariae Virginis



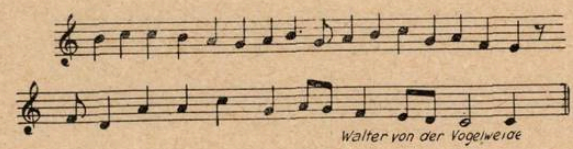
Ioan din Damasc — Canon



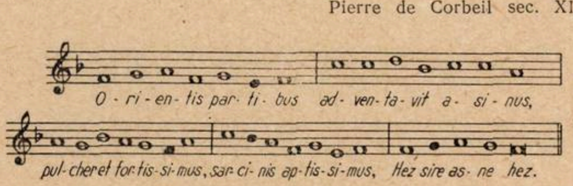
Cîntec tătăresc din Crimeea (variațiuni-makam)



Cîntec vechi arab Abdol Kadîr



Pierre de Corbeil sec. XIII


O - ri - en- tis par- ti - bus ad- ven- ta- vit a - si - nus,
pul-cher et for-tis-si-mus, sar-ci- nis ap-tis-si-mus, Hez sire as- ne hez.

Melodie atribuită lui Pierre de Corbeil sec. XIII

Exemplele care vor urma vor dovedi și mai mult că structura melodică variază de la epocă la epocă, de la națiune la națiune; orînduirea sunetelor care alcătuiesc șirul melodic, este supusă mereu unor schimbări esențiale; felul de viață al oamenilor, simțirea și gîndirea lor în veșnică schimbare, determină în ultima instanță astfel de schimbări în structura melodică.

În nici un domeniu al activității spirituale, înțelegerea și aprecierea produselor acestei activități, nu se face pe baze atît de subiective ca în artă, fiind în funcție de factori multipli: sensibilitate nativă, gradul de educație artistică, afinitate temperamentală etc. şi se pare că în nici una dintre ramurile artei, elementul subiectiv al receptivităţii nu este accentuat mai mult ca în muzică, deşi sensibilitatea muzicală, un anumit grad de receptivitate faţă de muzică, constituie o facultate înnăscută aproape tuturor oamenilor.

Desigur, există şi oameni cărora muzica nu le spune nimic, care din naştere sînt cu totul lipsiţi de sensibilitate muzicală, fără ca această lipsă de sensibilitate muzicală să fie în legătură cu gradul de cultură generală sau forţa lor intelectuală. Au existat oameni de ştiinţă de o excepţională forţă de gîndire care au fost „imbecili" muzicali. In schimb, sînt desigur oameni, la cel mai coborît nivel cultural, ale căror însuşiri muzicale native pot fi geniale.

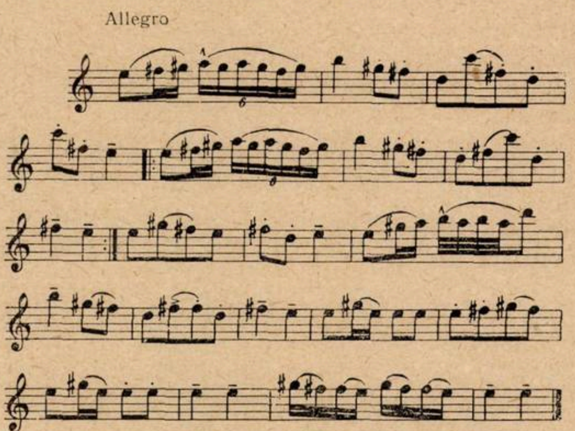
Astfel, constatînd caracterul subiectiv al gustului muzical, judecăţile individuale izvorîte dintr-un grad mai mare sau mai mic de sensibilitate nativă fiind şi în funcţie de gradul de cultură muzicală, în cele ce urmează vom încerca să stabilim unele *criterii obiective* de înţelegere şi apreciere a fenomenului melodic.

In general, oamenii cu o sensibilitate muzicală needucată înţeleg sub melodie numai o succesiune de sunete care poate fi uşor reţinută în memorie şi reprodusă cu uşurinţă.

Acestea sînt de obicei melodii destinate a fi cîntate cu vocea, deci cu un pronunţat caracter vocal ; succesiunea de sunete din care se compune o asemenea melodie, formează intervale care pot fi uşor intonate. In aceste melodii, trecerea de la un sunet la altul se face de preferinţă prin trepte alăturate, intercalîndu-se mai rar şi cîte un interval mai mare (cvartă, cvintă, sextă, mai rar octavă). Cu cît salturile de la un sunet la altul sînt mai rare, cu atît melodia poate fi mai uşor intonată cu vocea, cu atît ea va avea un caracter mai vocal *. Structura melodică a muzicii antice greceşti, a cîntării gregoriene, a muzicii bizantine, partea covîrşitoare a muzicii populare romîneşti, maghiare, bulgare, slovace etc. se bazează pe voce ca mijloc principal de expresie muzicală.

Pentru categoria de oameni de care am vorbit mai sus, noţiunea de adevărată melodie pare-se a fi legată de însuşirile pomenite mai înainte.

Alături de muzica vocală, există însă şi una instrumentală, de dans, poate nu mai puţin veche ca cea vocală. La început redusă poate numai la marcarea ritmului, cu timpul ea a evoluat şi s-a diferenţiat de muzica vocală în urma posibilităţilor specifice ale instrumentelor. Dat fiind că la instrumente este uşor de a executa şi succesiuni bazate pe salturi — o asemenea structură melodică fiind oarecum caracteristică muzicii instrumentale — chiar în muzica instrumentală populară întîlnim melodii a căror executare cu vocea devine foarte dificilă, dacă nu imposibilă, datorită fie repeziciunii cu care se succed sunetele, fie mărimii intervalelor a căror execuţie cu vocea este totdeauna incertă, incomodă aparatului vocal:



Din „Cîntece populare romîneşti" culese de Bela Bartok

Dar nimeni nu ar putea afirma că din cauza dificultăţilor de a se executa cu vocea, ele nu sînt melodii. *Iată deci, că gradul de cantabilitate vocală 1) nu este un criteriu atît de sigur, încît pe baza lui să poată fi judecate în general şi melodiile instrumentale, fie ele de altminteri oricît de accesibile.*

Ca o consecinţă a acestei constatări din urmă, ar fi poate momentul să punem problema melodiei în lumina accesibilităţii, considerînd poate drept criteriu valabil al unei adevărate melodii gradul ei de accesibilitate (care coincide oarecum cu gradul de cantabilitate vocală). Dacă gradul de accesibilitate ar fi într-adevăr un criteriu sigur, atunci nu s-ar mai putea explica diferenţa de valoare estetică, de exemplu, între melodia unui Adagio de Beethoven (care pe un ascultător oarecum iniţiat în muzică îl poate ridica pe culmile elevaţiunii) şi melodia unui şlagăr care, deşi cîntat de milioane de oameni, poate fi uneori întruchiparea trivialităţii şi vulgarităţii.

Iată deci că nici criteriul gradului accesibilităţii nu este un criteriu valabil pentru o apreciere justă a fenomenului melodic.

Trecînd acum la analiza tipului melodic aparţinînd unei alte perioade istorice şi care începe aproximativ cu secolul al XII-lea cînd gîndirea muzicală se schimbă şi locul muzicii monodice îl ia cea polifonică, vom constata că această schimbare a simţirii şi gîndirii muzicale generale duce în mod firesc la o schimbare şi în elementul ei fundamental, în însăşi structura melodică.

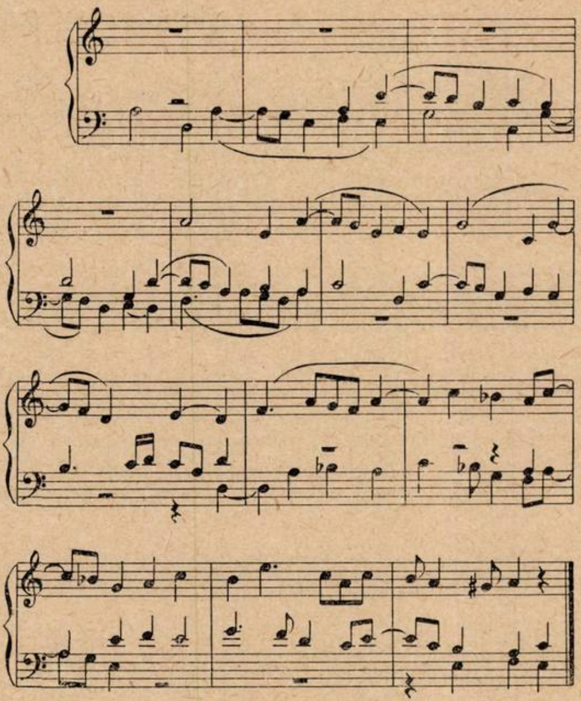
Din cauză că în polifonie, melodia este legată de împletirea de voci suprapuse, ea cunoaşte faţă de tipul melodiei monodice anumite modificări determinate de apartenenţa ei la ansamblul ţesutului polifonic.

---

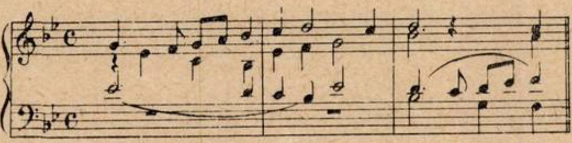
*) Vezi melodia cîntecului gregorian de pe pagina anterioară.

1) Atragem însă atenţia că legătura care se face, în general, între termenul de cantabilitate vocală semnificînd o trăsătură generală a melodiilor destinate a fi cîntate cu vocea şi termenul de accesibilitate, comportă anumite particularităţi. Astfel, melodiile cu o structură ritmică deosebit de complicată, bazate pe scări modale complexe — ca de pildă cele aparţinînd unor popoare orientale — sînt accesibile şi deci considerate ca avînd evidente trăsături de cantabilitate vocală pentru popoarele respective, în timp ce pentru popoare cu o simţire muzicală diferită, nu sînt decît cu greu accesibile.

Dacă în epoca monodiei, o singură linie melodică era purtătoarea expresiei, în stilul polifonic expresia rezultă din totalitatea împletiturii în care melodiile sînt coordonate de cele mai multe ori fără predominarea unei singure linii melodice. Pentru o ureche neobişnuită cu ascultarea unei ţesături polifonice, adeseori melodiile care o compun nu devin inteligibile ca atare. Iată deci că criteriile valabile pentru muzica vocală monodică nu mai sînt aplicabile întocmai şi melodiilor vocale ale stilului polifonic:



Joçuin. „Missa sine nomine"



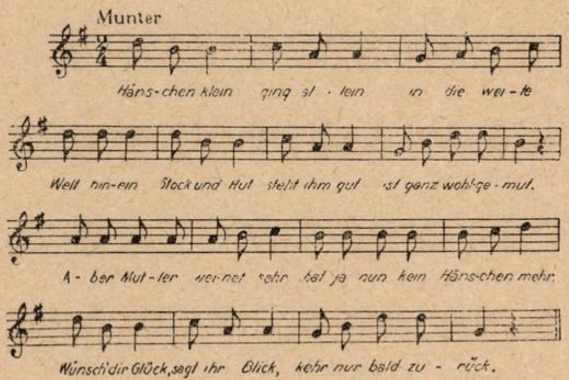
Palestrina din Missa „Ave regina cœlorum"

În cursul dezvoltării ulterioare a muzicii, caracteristicile melodiei se schimbă din nou. Dezvoltarea simţului armonic se manifestă în cîntecul popular occidental printr-o trecere de la modurile antice la modurile moderne major — minor [2]).

Simţul armonic, aproape inexistent pe vremea monodiei şi slab dezvoltat pe vremea polifoniei, stăpîneşte de acum înainte din ce în ce mai mult muzica. Omofonia armonică devine temelia muzicii europene. În locul structurii melodice liniare, bazată pe mersul treptat al sunetelor — simţul melodic fiind influenţat din ce în ce mai mult de armonie — structura noului tip de melodie se va baza de acum înainte, în general, pe o succesiune de sunete sub formă de acorduri descompuse, pe arpegii, şi ca o urmare firească, melodia va trebui să asculte de anumite imperative de ordin armonic.

Astfel, în muzica cultă (mai ales în muzica clasicilor vienezi) linia melodică devine perfect simetrică, cu o riguroasă corespondenţă a elementelor ei componente: motivului de două măsuri i se alătură un alt motiv de aceeaşi construcţie, iar această unitate mai mare de patru măsuri se întregeşte cu o frază similară (deosebită doar în ceea ce priveşte terminaţiile armonice, dominantă-tonică sau invers). Arpegiile, acordurile descompuse (trisonuri, acord de septimă etc.) apar în muzică ca un element caracteristic al structurii melodiei mai ales în cea instrumentală, dar aproape tot atît de frecvent şi în muzica vocală.

Dar aceasta nu se referă numai la muzica cultă, ci în general, şi la muzica populară occidentală, instrumentală şi vocală:


Munter
Häns-chen klein ging al - lein in die wei - te
Welt hin-ein Stock und Hut steht ihm gut ist ganz wohl-ge - mut.
A - ber Mut - ter wei-net sehr hat ja nun kein Häns-chen mehr.
Wünsch'dir Glück, sagt ihr Blick, kehr nur bald zu - rück.

Cîntec popular german

---

[2]) Muzicologul francez J. Gardien, în lucrarea sa „La chanson populaire française", spune: „In melodiile noastre populare, dacă aceste două moduri figurează la loc de cinste (*majorul şi minorul — n.n.*), *toate celelalte moduri antice şi în*deosebi gregoriene sînt şi ele reprezentate. Problema **sensibilei** (alteraţie ascendentă a penultimei note în cadenţele finale pentru a îndulci duritatea — ex. **sol, la, si, la, sol, fa diez, sol** în loc de **sol, la, si, la, sol, fa, sol)** în legătură cu care a curs multă cerneală, nu va fi reluată aci.

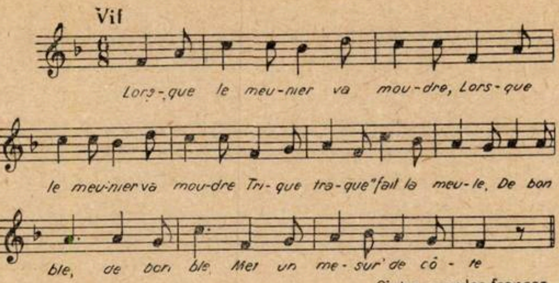
E cert, în orice caz, că această sensibilă se întîlneşte încă din secolul al XVI-lea; de atunci se găseşte în numeroase cîntece create de popor înaintea admiterii ei oficiale şi unanime de către muzicieni.

Dacă toate aceste scări sau moduri antice, medievale şi moderne figurează într-adevăr în cîntecul popular francez, într-o mai mare sau mai mică proporţie, evident, noi întîlnim, de-a lungul veacurilor, melodii majore şi minore.

Ar fi prea lung să reluăm aci evoluţia completă a cîntecului popular. Nu semnalăm decît că **unitatea tonală** (ceea ce înseamnă că rămîi în aceeaşi tonalitate de la început pînă la sfîrşit) este aproape întotdeauna observată în melodiile populare, care nu admit **modulaţia** (trecerea de la o tonalitate la alta), din motivul probabil, de altfel, că dezvoltarea lor era insuficientă. Se pot întîlni totuşi cîteva cîntece care par a ţine de două tonalităţi în acelaşi timp, **major** şi **relativa minoră**, şi invers. Astfel sînt arii ca **„Trăiască Henric al IV-lea"**, **„Brutăreasa are bani"**, (începută în **Do** ca trece în **la minor** şi se încheie în **Sol**), **„Pe drumul de întoarcere de la Versailles"** şi **„Cele 12 luni ale anului" (Les Dounaisons** sau **La Perdriole** în anumite regiuni).

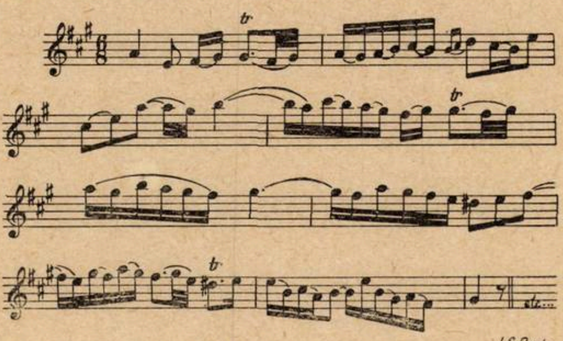
Anumite cîntece — şi ele sînt numeroase — se încheie pe alte note decît **tonica,** lăsînd parcă melodia, într-o oarecare măsură, suspendată şi conferind astfel încheierii un soi de farmec incontestabil.

Dacă ar trebui să stabilim o clasificare a melodiilor populare după scări, am putea spune că cele care sînt scrise în prima scară (gama lui re) în modul hipodorian şi în modul minor, sînt destul de numeroase. In Evul mediu, cîntările religioase sînt tratate în general în modul hipofrigic şi în scara a 7-a şi a 8-a. Dar acest mod nu s-a păstrat în tradiţie populară. In ceea ce priveşte modul hipolidian, a 5-a şi a 6-a tonalitate gregoriană, nu se cunosc decît cîteva exemple".


Vif
Lors-que le meu-nier va mou-dre, Lors-que
le meu-nier va mou-dre Tri-que tra-que fait la meu-le, De bon
ble, de bon ble. Met un me-sur' de cô - te

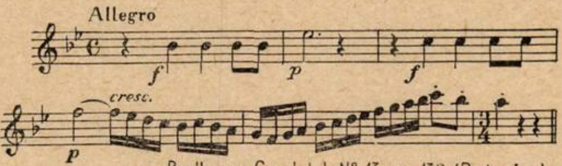
Cintec popular francez

În muzica instrumentală din veacul al XVII-lea—XVIII-lea întîlnim încă foarte multe elemente specifice melodiilor vocale, ca de exemplu în melodica lui J. S. Bach:

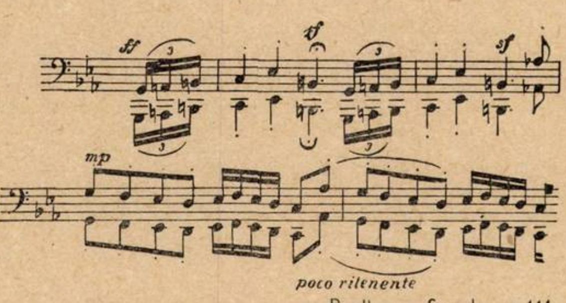


J.S.Bach

În muzica monodică melodia reprezintă expresia finită a unui sentiment; în muzica instrumentală cu forme complexe, nu se mai poate vorbi în același sens de melodie; termenul de temă este mai potrivit fiindcă el nu reprezintă expresia unei stări emoționale unice, închegate, ci devine purtătorul unei desfășurări muzicale care exprimă un conținut emoțional complex și un raport dinamic de sentimente variate. Există desigur teme mai cantabile și mai puțin cantabile; de multe ori temele sînt lipsite de adevăratul element cantabil, însușirea lor principală fiind în primul rînd structura lor ritmică:

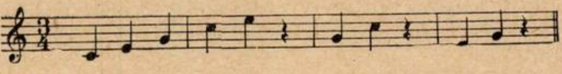


Beethoven Cvartetul Nº 13 op. 130 (Partea I-a)

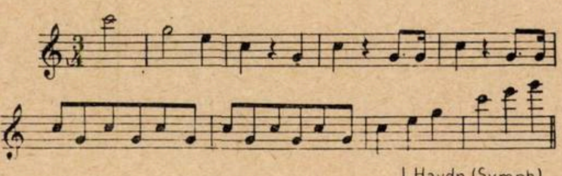


Beethoven Sonata op.111

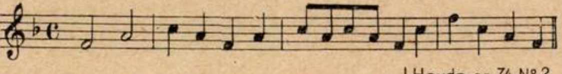
Cu toate că la clasicii vienezi melodiile-teme sînt adeseori formate din arpegiul unui singur acord sau o înlănțuire de 2 acorduri principale (I, V), această îngrădire îngăduie totuși un număr infinit de posibilități combinatorice; ritmul, alternarea arpegiilor între ele, note pasajere etc. contribuie la bogăția inepuizabilă a combinării sunetelor, deci la posibilitatea de a exprima cele mai diferite nuanțe emoționale. Așa se explică faptul că deși temele au aceeași substructiune armonică, ele pot fi totuși extrem de diferite. În exemplificările de mai jos, prezentăm melodii (teme) care au la bază un singur acord (I):



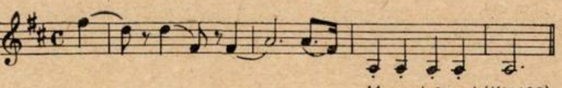
J. Haydn (simfonia Ursul)



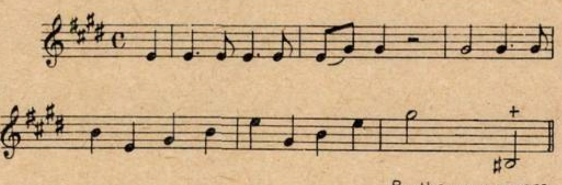
J. Haydn (Symph)



J. Haydn op 74 Nº 2

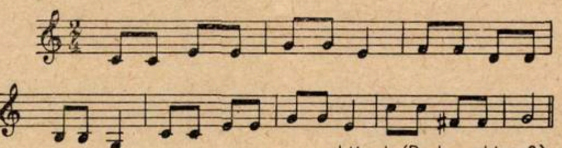


Mozart Quart. (KV499)

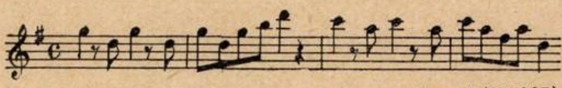


Beethoven Leonore

Bineînțeles, posibilitățile combinatorice devin și mai variate cînd au la bază cele două acorduri principale (I—V), sau chiar întreaga cadență autentică:

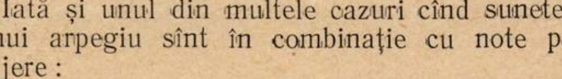


J. Haydn (Paukenschlag-S)



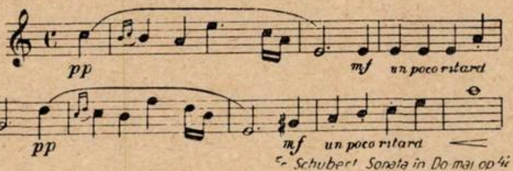
Mozart (KV 525)
Mica serenadă

Iată și unul din multele cazuri cînd sunetele unui arpegiu sînt în combinație cu note pasajere:



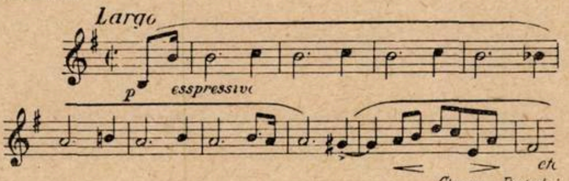
Schubert Die Forelle

De la Schubert încoace, melodiile încep să aibă la bază și combinația acordului tonic cu acela al altor trepte decît cele două principale, de exemplu acordurile pe treptele secundare :



Fr. Schubert Sonata în Do maj op 42

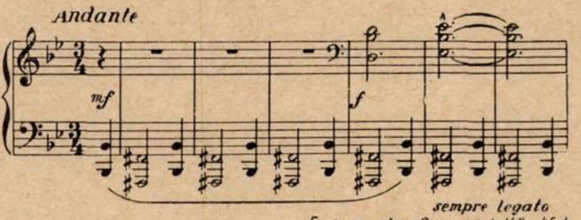
În cursul secolului al XIX-lea, succesiunile armonice devin din ce în ce mai variate, mai ales la Chopin, Liszt, Wagner, marii inovatori armonici.



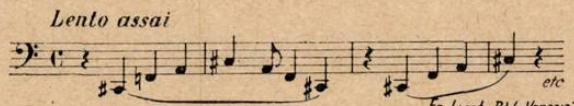
Chopin Preludii

Analizînd tipul melodic specific instrumental, vom constata și de astă dată că el prezintă în structura sa adeseori intervale și succesiuni de intervale inexecutabile cu vocea.

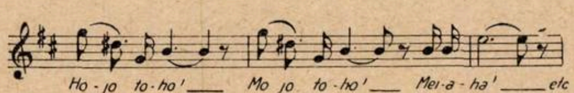
În muzica simțită și gîndită armonic, melodia și întregirea ei armonică formează o unitate inseparabilă, și adeseori — mai ales la compozitorii din a doua jumătate a secolului trecut — acordul sau succesiunile de acorduri devin forța generatoare a melodiei. Astfel, la Liszt și Wagner, multe teme își datorează existența lor unui acord, de exemplu trisonului mărit :



Fr. Liszt „Aux Cyprès de la Villa d'Este"

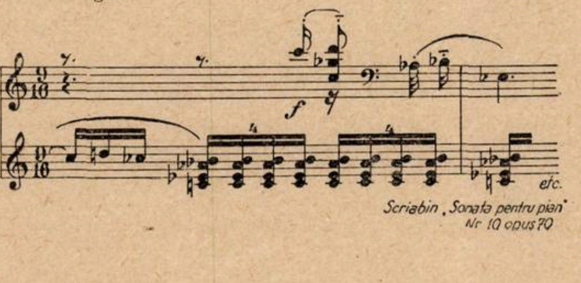


Fr. Liszt „R.W.-Venezia"

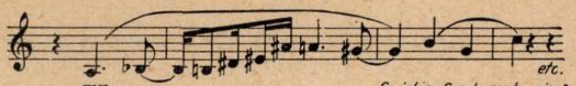


R. Wagner „Walküre"

Un alt caz sugestiv îl prezintă Skriabin, care s-a inspirat în inventarea multor teme din așa-zisul acord „skriabinian" format din suprapunerea de cvarte mărite :



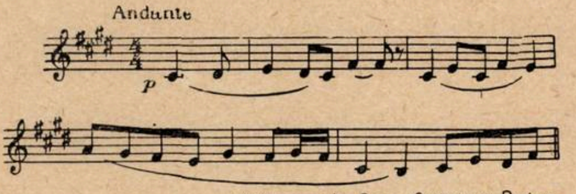
Scriabin „Sonata pentru pian" Nr 10 opus 70



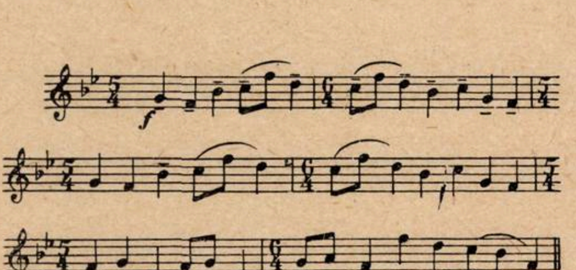
Scriabin „Sonata pentru pian" Nr 10 opus 70

După cum se poate constata, majoritatea covîrșitoare a acestor teme nu mai sînt executabile cu vocea, ar însemna deci că judecîndu-le pe baza cantabilității vocale să nu le mai considerăm drept melodii. Simțim însă că ele exprimă un sentiment și că deci, indiferent de structura lor, atît *melodiile de tip vocal cît și temele de tip instrumental au drept însușire comună sensul lor emoțional.* Mai trebuie adăugat că adeseori melodiile instrumentale cu totul inexecutabile cu vocea pot avea o forță expresivă mult mai mare decît o melodie vocală oricît de cantabilă ar fi ea de altfel.

Dar concomitent cu procesul de atrofiere a simțului melodic în sensul unei din ce în ce mai accentuate subordonări a melodiei considerentelor armonice, au fost compozitori care — sprijinindu-se pe muzica populară a națiunii lor— au păstrat rolul primordial, primatul melodiei. În fruntea acestor compozitori se află „grupul celor cinci" — mai ales Musorgski — care și-a însușit temeinic caracteristicile melodice și ritmice ale cîntecului popular :

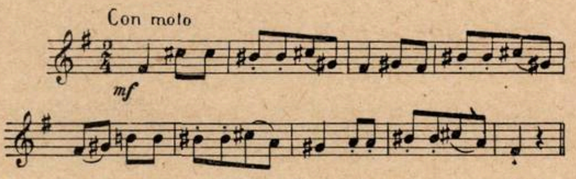


M. Mussorgski „Boris Godunov"-Prolog.

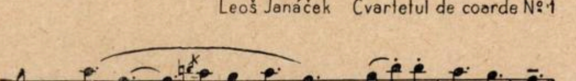


M. Mussorgski „Tablouri dintr-o expoziție"

Pe aceeași linie au mers și alți compozitori din școlile naționale ca de exemplu L. Janacek,

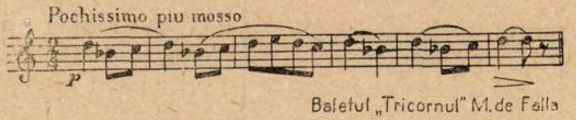


Leoš Janáček Cvartetul de coarde Nr 1



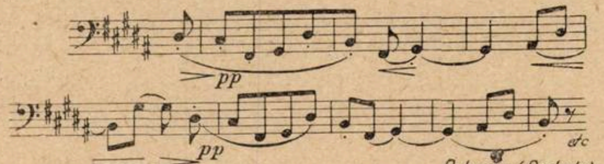
Sextet de suflători Leoš Janáček

în zilele noastre Alois Haba, cît și compozitorii spanioli dintre care — în forma cea mai apropiată de autenticitatea cîntecului popular — Manuel de Falla.


Pochissimo piu mosso
p

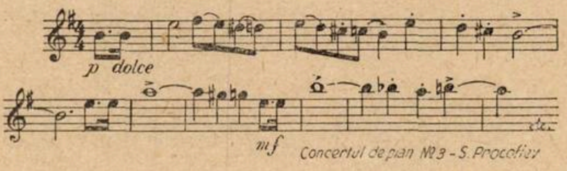
Baletul „Tricornul" M. de Falla

Pe aceeași linie de eliberarea melodiei de sub tirania unei concepții armonice hipertrofice merge și Claude Debussy:

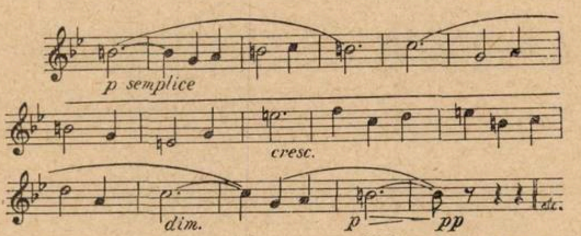


Debussy (Preludii)

Compozitorii sovietici, ca de exemplu S. Prokofiev și D. Șostakovici, deși au lărgit în mod considerabil sfera intonațiilor melodice, în multe din melodiile lor păstrează încă simplitatea cîntecului popular, în special în cele cu caracter cantabil:

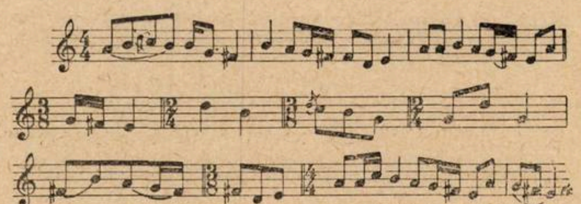

p dolce
mf
etc.

Concertul de pian №3 - S. Procofiev


p semplice
cresc.
dim.
p
pp
etc.

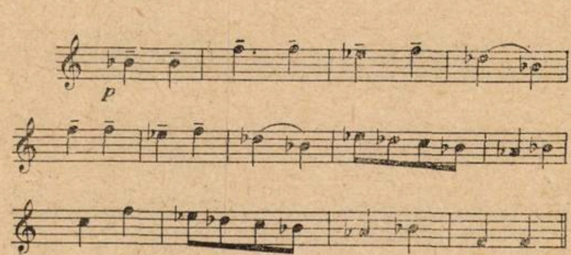
Simfonia X-a - D. Șostakovici.

La fel a procedat și George Enescu în creația sa



Amintiri din copilărie - Geor[illegible]

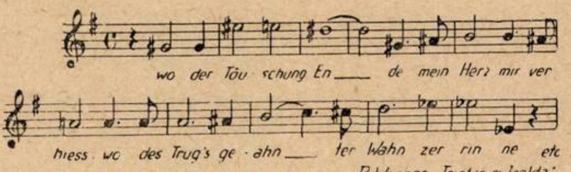
precum și Zoltan Kodály:



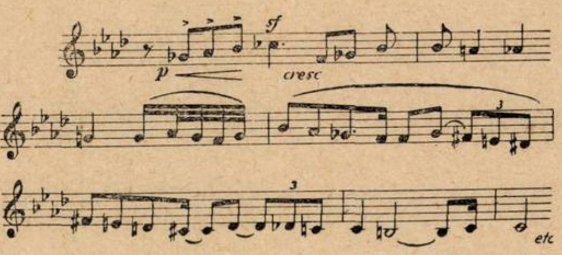
Cvartetul №2 op10 Kodaly Z.

Din cauza pregnanței acordurilor din ale căror sunete erau formate melodiile clasice, sau a simplicității combinațiilor de acorduri *aceste melodii erau ușor inteligibile chiar și fără întregirea lor armonică.* Haydn spunea: „O melodie bună include în ea și armonia ei". În măsura însă în care gîndirea armonică devenea în cursul secolului al XIX-lea din ce în ce mai complexă, melodiile bazate pe o succesiune de acorduri mai puțin obișnuită, mai complicată, folosind acorduri alterate sau din tonalități diferite, erau din ce în ce mai greu inteligibile ca atare, avînd din ce în ce mai mult *nevoie de întregire armonică pentru a le putea înțelege sensul lor expresiv.*

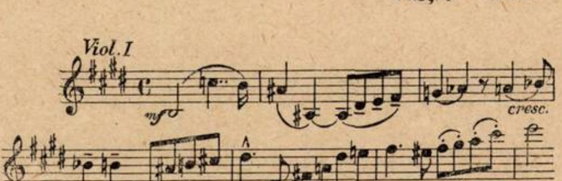
Multe din melodiile lui Wagner din „Tristan și Isolda" și din „Parsifal" ascultate fără acompaniament, pot să apară adeseori doar ca o succesiune arbitrară de sunete incoherente. Această impresie se accentuează în muzica de după Wagner, de exemplu la Max Reger [3]), dar și la unii contemporani ai lui Wagner: Bruckner și Wolf.


wo der Täu schung En — de mein Herz mir ver
hiess wo des Trug's ge - ahn — ter Wahn zer rin ne etc

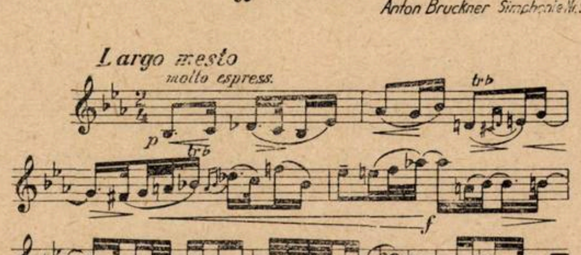
R Wagner Tristan si Isolda"


sf
p
cresc
3
3
etc

R Wagner Parsifal


Viol. I
mf
cresc.
ff
marc.
dim.

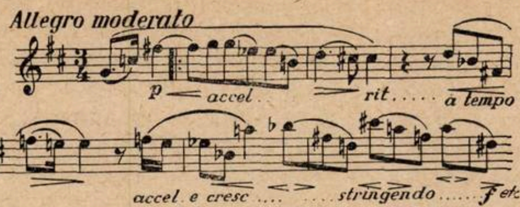
Anton Bruckner Simphonie N.9


Largo mesto
molto espress.
p
tr♭
tr♭
f
cresc.
f
etc.

Max Reger: Cvartetul Nr 1 in sol minor

---

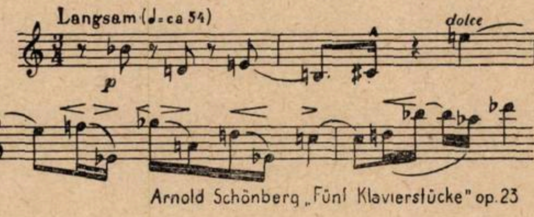
[3]) In lumina aceasta putem înțelege de ce, în general, schimbările de stil care intervin în cursul dezvoltării muzicii, întîmpină din partea auditorilor — un timp oarecare — rezistență, și de ce de la o generație la alta, se aduce învinuirea compozitorilor că sînt lipsiți de melodie.



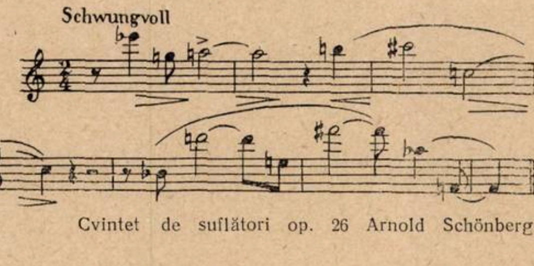
Alban Berg Sonata pentru pian opus 1

Iată deci că sfera noţiunii de melodie trebuie din nou lărgită. Unii consideră drept criteriul cel mai sigur al unei melodii *coeziunea tonală* a sunetelor din care ea este formată. După cum putem constata din exemplele de mai sus, şi acest criteriu este numai unul relativ, fiindcă o succesiune mai complicată de armonii îngreuiază aperceptiunea melodică. Criteriul coeziunii tonale, practic nu contribuie deci întotdeauna la o înţelegere mai uşoară a unor melodii.

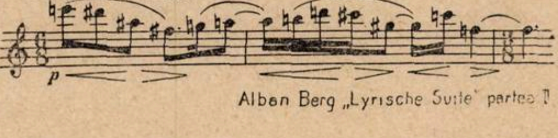
Procesul de cromatizare a muzicii, de pulverizare a armoniei prin folosirea permanentă de acorduri alterate, duce pînă la urmă la dezagregarea tonalităţii. În locul ei apare non-tonalitatea (atonalitatea) în unele curente muzicale ale veacului nostru, întrebuinţarea exclusivă a sistemului dodecafonic în melodie şi armonie. Dodecafonismul apare întîi sub forma preserială, mai apoi serială 4).



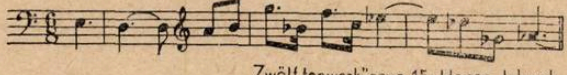
Arnold Schönberg „Fünf Klavierstücke" op. 23



Cvintet de suflători op. 26 Arnold Schönberg

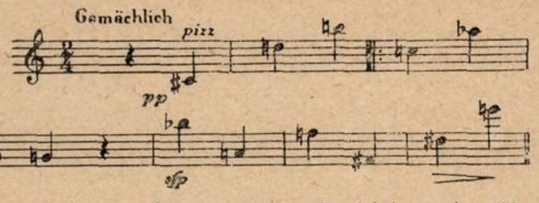


Alban Berg „Lyrische Suite" partea II



„Zwölftonwerk" opus 15 Hanns Jelinek

5)



Anton von Webern Quartet de coarde op. 28

Comparînd o melodie atonală cu o melodie de arhaică structură monodică, nu vom găsi decît foarte puţine elemente comune; întîi, în muzica atonală, în general, în locul mersului treptat atît de caracteristic pentru melodiile de tip monodic vocal, nu vom găsi decît succesiuni de salturi executabile doar cu ajutorul unui instrument muzical; comparîndu-o cu o melodie instrumentală de factură tonală, de tip omofon, vom găsi pe de o parte că salturile melodiei atonale nu formează decît în mod cu totul excepţional vreunul din acele acorduri care stau la baza sistemului tonal, astfel că lipseşte şi orice coeziune tonală a sunetelor. Melodiile atonale nu mai au deci nimic comun

---

4) În sistemul dodecafonic preserial, sunetele unei melodii se pot succede după voia şi inspiraţia compozitorului, în muzica serială orînduirea lor este legată de legea „seriei", adică un sunet nu mai poate fi repetat decît după ce s-a derulat întîi întreaga serie a sunetelor care formează tema.

5) Cît de deosebită este concepţia compozitorilor serialişti de acea de pînă acum despre muzică şi sensul ei expresiv, se desprinde din analiza făcută de Karlheinz Stockhausen — unul dintre faimoşii reprezentanţi ai dodecafonismului serial — la Cvartetul op. 28 de Anton v. Webern, din care am reprodus mai sus un fragment. Această analiză ne dovedeşte că în locul sensului emoţional al muzicii, pentru aceşti compozitori muzica nu mai are alt sens decît acel al formei şi al construcţiei pure. Iată ce spune Stockhausen: „Să luăm un exemplu simplu şi anume partea I-a din mişcarea a doua a cvartetului pentru coarde op. 28. Auzim o succesiune de 35 de unităţi de timp egal de mari. In acest proces de desfăşurare a acestor spaţii de timp, distanţa dintre ele se repetă neschimbat. După ce am ascultat prima frază, în care valorile de timp au fost variate relativ mult, nu mai aşteptăm această neîntreruptă succesiune a aceloraşi valori de timp, şi aşteptarea schimbării timpului durează pînă la sfîrşitul acestei părţi, accelerîndu-se aproximativ pînă spre mijloc ca apoi să încetinească: intensitatea aşteptării unei alte valori de timp creşte, iar apoi descreşte. Continua repetare a aceloraşi valori de timp are în cazul de faţă — datorită a ceea ce a fost înainte — un efect surprinzător. Prin repetarea întregului proces se elimină acest moment de surpriză (chiar dacă repetarea are deja un efect pregătitor pentru structura care urmează, ceea ce la prima ascultare nu este încă cunoscut; dar îndată ce piesa este bine sau chiar pe dinafară cunoscută, aşteptarea noastră se îndreaptă din ce în ce mai mult asupra altor lucruri; în cele din urmă ştim totul dinainte şi sîntem doar atenţi la schimbările în felul de a cînta etc. ceea ce intervine însă din fericire doar foarte rar, fiindcă este aproape imposibil să ţinem minte în mod integral o compoziţie). Intregul proces de ascultare, pe care l-am descris, nu durează mai mult decît o jumătate de minut, şi această durată a sezisării integrale a termenelor de comparaţie (în cazul de faţă durata de timp şi distanţele între intrări) nu a depăşit-o Webern în nici una din operele sale. Cînd este fixată unitatea de comparaţie, atenţia noastră se îndreaptă mai mult asupra desfăşurării altor elemente: după 14 pătrimi, care sînt cîntate în pizzicato, întîlnim primul legato la vioara I-a, două pătrimi mai tîrziu urmează al doilea la violă, grupele de legato devin tot mai dese şi corespunzător descreşterii momentului de surpriză, scad din nou şi se întorc la pizzicato. Cu aceasta, forma sonoră (Tonform) se transformă într-o componentă a determinării *timpului. Un alt criteriu pentru sezisarea timpului este şi densitatea* verticală. Dintre cele 31 de simultaneităţi de sunete (fără repetare) 23 sînt formate din 3 sunete, şase din patru sunete, iar la început stă un singur sunet şi o suprapunere de două sunete. Cele şase acorduri de patru sunete sînt astfel repartizate încît faţă de acordurile de trei sunete ele reprezintă un mare grad de diversitate: acordurile de trei sunete, care rămîn neschimbătoare vor contribui ca intervale de mai mare importanţă la sezisarea duratei timpului în care se desfăşoară acest proces. Aceste intervale ale sezisării devin întîi mai scurte iar apoi din nou mai lungi. Deci începînd de la dubla bară auzim intervalele de timp: 9 — 5 — 5 — 3 — 1 — 5 pătrimi" *(Din Revista „Die REIHE" (Seria) — Universal Edition).*

cu nici una din însușirile pe care eram obișnuiți să le atribuim pînă acum melodiei [6]).

Singurul element comun al melodiei atonale cu diversele tipuri melodice de pînă acum este faptul că la anumiți compozitori și această melodie are un sens expresiv. Desigur, acest sens expresiv este greu de sezisat, apropiindu-ne de el cu preceptele valabile melodiilor tonale; în afară de aceasta, este discutabil însuși acest sens expresiv, care izvorăște din anumite domenii psihice de penumbră, de vag, de individualism excesiv, adeseori morbid etc.

Din punct de vedere teoretic însă, nu se poate contesta nici melodiilor atonale — mai ales din muzica unui Schönberg, Alban Berg, Dalla Piccola — calificativul de melodie, deși o asemenea melodie nu este accesibilă decît unui cerc foarte restrîns de muzicieni sau amatori cu o anumită educație specială; într-un anumit sens ea este totuși melodie și anume — după cum am spus mai sus — în sensul conținutului ei emoțional.

Din cele expuse pînă aici reiese deci în mod evident că nici gradul de facilitate al execuției și memorizării, și nici considerente tonale sau armonice nu pot constitui un criteriu valabil pentru a stabili dacă o succesiune de sunete este sau nu o melodie. În fond, fiecare epocă și fiecare stil muzical are criteriile sale proprii, după care trebuie înțeleasă și apreciată și melodia acelui stil.

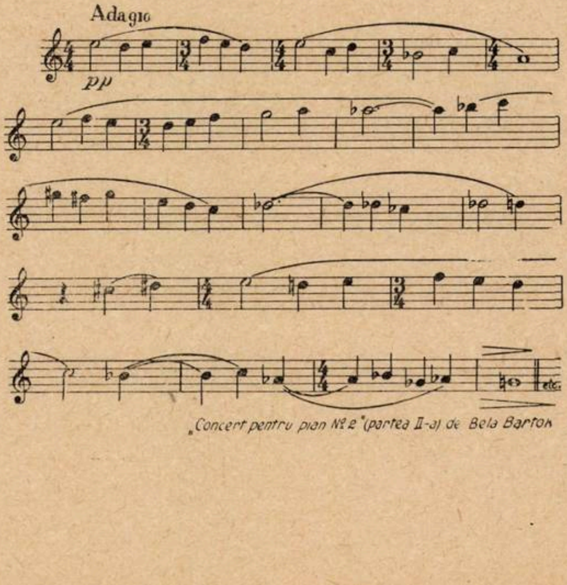
Părerile eronate despre melodie provin din simplismul cu care — delimitîndu-se teza cum că melodia este exprimarea prin sunete a unei emoții, a unui sentiment, — se ajunge printr-un greșit silogism la o concluzie falsă: sentimentul fiind o proprietate a psihicului uman, comun oricărui om (se presupune că este și inteligibil oricărui om), în consecință și concretizarea în sunete a sentimentului — melodia, indiferent de natura ei — trebuie să fie inteligibilă cu același grad de intensitate pentru toată lumea.

Greșelile care se săvîrșesc la un asemenea raționament sînt multiple, căci prezența comună a sentimentului, facultatea de simțire ca o manifestare naturală a psihicului omenesc, nu implică în mod necesar nici nevoia de a exprima diferitele stări psihice prin muzică și nici facultatea de a percepe orice fel de muzică ca un transmițător de sentimente. Trebuie găsit deci un criteriu mai larg de determinare a noțiunii de melodie. *Întrucît rostul unei melodii nu poate fi decît acela de a exprima un sentiment, nici criteriul de apreciere a unei melodii nu poate fi altul decît conținutul ei emoțional.* Aici însă, în aprecierea conținutului expresiv al unei melodii, intră deja o serie de factori psihici și înțelegerea este în funcție de pregătirea și sensibilitatea muzicală, și poate și de gradul de dezvoltare spirituală generală a aceluia ce ascultă o melodie.

Desigur, pentru melodiile seriale ale compozitorilor care urmează exemplul lui Anton v. Webern, criteriul emoțional nu mai este valabil; acești compozitori de altfel nici nu urmăresc a crea o muzică cu sens emoțional. Pentru ei muzica este o artă arhitecturală al cărei sens unic este „forma".

Urmărind dezvoltarea melodiei de la cele mai primitive manifestări ale ei, concretizate printr-o succesiune compusă doar din unul sau două sunete, pînă la melodiile dodecafonice de astăzi, există desigur tentația de a considera dodecafonia ca ultima treaptă a dezvoltării de pînă acum a muzicii, deci și melodia dodecafonică ca forma cea mai avansată a melodiei.

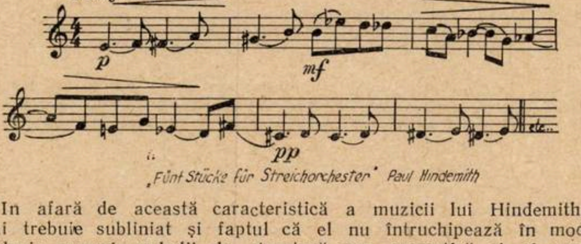
Discuțiile care se duc între adepții și adversarii dodecafonismului nu au dus și nu pot duce la nici o clarificare teoretică a problemei. În mod practic, sistemul diatonic pe care dodecafoniștii îl consideră ca depășit, și-a dovedit întreaga sa viabilitate, avînd posibilități expresive care sînt departe de a fi epuizate, fiind îmbogățite în ultimul timp cu acel nou fel de a folosi cromatismul — atît de caracteristic pentru melodica lui Bartók, precum și pentru unele din ultimele lucrări ale lui Enescu



„Concert pentru pian Nº 2" (partea II-a) de Bela Bartok

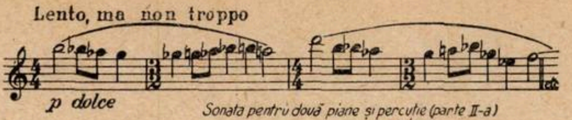
---

[6]) Trebuie amintit aici că este o esențială deosebire între sistemul dodecafonic al unor compozitori ca Paul Hindemith, Ernst Toch și alții, și între dodecafonismul școlii schönbergiene. In timp ce adepții dodecafonismului integral evită sistematic formarea chiar măcar a unui ton central — care ar putea da impresia unei tonici, deci a unui centru tonal cît de vag — în muzica lui Paul Hindemith un asemenea centru tonal există întotdeauna, întrucît compozitorul păstrează în fond gama majoră și minoră, însă într-o formă lărgită, incluzînd în ea toate cele 12 semitonuri. In locul gamei diatonice tradiționale folosește una cromatică cuprinzînd cele 12 semitonuri raportate însă la o tonică majoră sau minoră (astfel rămîne păstrat și un anumit raport funcțional între tonică și celelalte acorduri ce par a fi formate pe fiecare din cele 12 semitonuri, care vor avea un caracter dominant, cu o forță de coeziune mai mare sau mai mică față de acordul tonic central).

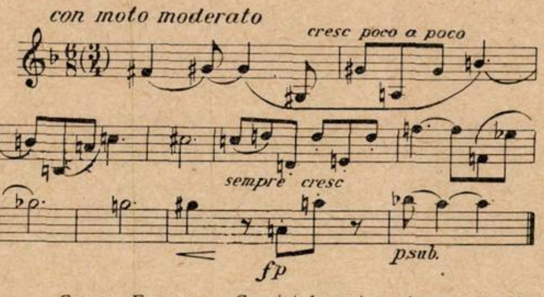


„Fünf Stücke für Streichorchester" Paul Hindemith

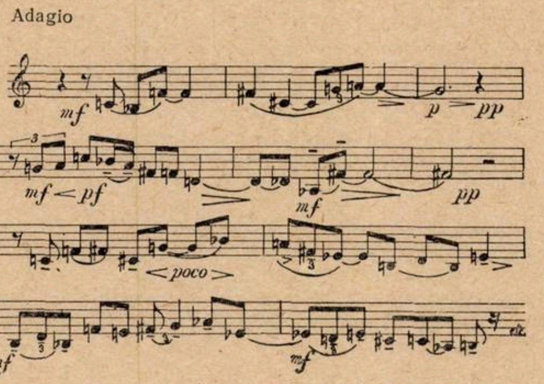
In afară de această caracteristică a muzicii lui Hindemith, mai trebuie subliniat și faptul că el nu întruchipează în mod exclusiv numai melodii de structură pur cromatică ci și melodii de structură diatonică.



Sonata pentru două piane și percuție (parte II-a) de Bela Bartok



George Enescu — Cvartetul pentru pian op 30 Nr. 2



„Simfonia de cameră" George Enescu

— adică într-un cadru diatonic, melodia se folosește alternativ și de alte trepte decît acele ale scării diatonice, fie că ajunge astfel la folosirea tuturor sau numai a unui număr restrîns din cele 12 semitonuri. Această melodică nouă, deosebită de tipul melodiei clasice, s-a născut sub influența unor impulsuri venite din partea muzicii populare a națiunilor din sud-estul Europei [7]. Este deosebit de semnificativ faptul că într-un moment de indiscutabilă criză a muzicii europene, muzica populară poate aduce un considerabil aport în procesul de reînnoire a mijloacelor de expresie muzicală, după cum anumite însușiri esențiale ale ei (forma lapidară a expresiei, simplitatea, sinceritatea și spontaneitatea) pot servi ca un puternic antidot în procesul din ce în ce mai accentuat de artificializare și dezumanizare, care a cuprins o bună parte a creației muzicale occidentale de azi.

Și este deosebit de interesant faptul că această forță de reînnoire a muzicii populare sud-est europene (la care desigur se vor mai adăuga în curînd și unele muzici populare neexploatate pînă acum din alte părți ale lumii) vine tocmai de la un anumit primitivism al ei, de la structura ei monodică, care în comparație cu complexitatea muzicii europene din ultimele două-trei secole, reprezintă o anterioară etapă în dezvoltarea istorică a muzicii. Forța monodiei rezidă în faptul că este bazată pe primatul melodiei, pe principiul melodic pur și pe inepuizabila bogăție și varietate a ritmului, care în muzica occidentală s-au atrofiat atît de mult din cauza unei unilaterale și hipertrofice dezvoltări a gîndirii armonice.

Aceasta nu trebuie înțeles însă sub forma de reproducere fidelă a muzicii populare și o rămînere strictă în cadrele ei limitate; compozitorii cei mai însemnați din aceste țări ale bazinului dunărean, între care printre primii și George Enescu, au arătat calea dezvoltării creatoare a principiilor care stau la baza cîntecului popular.

Nu poate fi trecut cu vederea faptul că oricît de îndepărtate ar fi ca ideologie, stil și concepții estetice, aceste două curente de creație muzicală — unul care se sprijină pe forța reînnoitoare a surselor populare și celălalt care în procesul de artificializare s-a îndepărtat cum nu se poate mai mult de spontaneitatea creației populare — ele au totuși un punct comun și anume dorința unei creații muzicale bazate din nou pe primatul melodiei.

Distanța între poziția ideologică și convingerile estetice ale acestor două curente, reprezintă în același timp și distanța între cele două feluri de melodie. Dar este indiscutabil că și atonaliștii, dărîmînd tradiția clasică, gîndirea tonală, principala deosebire între consonanță și disonanță, au urmărit în fond reîntronarea melodiei în drepturile ei; deși o melodie cu toate tarele originii ei dintr-o cultură în plină criză, dar teoretic — în lumina celor expuse în cursul acestui studiu — totuși admisibilă.

Încercînd a combate în cursul expunerii noastre un fel prezumțios de a privi problema melodiei dintr-un punct de vedere subiectiv, deci în mod inevitabil neștiințific, am vrea în concluzie să arătăm că pentru compozitorul zilelor noastre, mai mult ca oricînd, problema melodiei nu se poate pune dintr-un punct de vedere pur estetic, ci, cu toată natura subiectivă și caracterul atît de relativ al noțiunii de melodie, structura ei, expresivitatea ei, vor fi în funcție de poziția ideologică a compozitorului, de concepția sa filozofică despre viață, de concepțiile sale despre funcțiunea socială a artei. Unii se adresează unui mic cerc de presupuși inițiați într-o artă ezoterică (cu utopica dorință de a căpăta cu timpul aderenți din ce în ce mai mulți), în timp ce alții au ca țintă — fără pretenția unei accesibilități într-un greșit și perimat sens demagogic — de a crea o muzică al cărui conținut să aibă o valabilitate și o semnificație general umană.

* * *

---

[7] Vezi studiul despre „Influența melosului popular în muzica lui Bartók" revista „Muzica" nr. 9/1956.

La a 50-a aniversare a lui D. D. Şostakovici

Simfoniile lui Dmitri Şostakovici

de GEORGE BĂLAN

Simfonia constituie, fără îndoială, domeniul în care gîndirea şi originalitatea lui Şostakovici s-au manifestat cu maximum de plenitudine şi forţă. În concepţia compozitorului, acesta este genul muzical menit a da expresie proceselor şi trăirilor sufleteşti ale omului, şi îndeosebi ale intelectualului, aflat în faţa întrebărilor fundamentale ale vieţii. A fi sau a nu fi? Resemnare sau luptă? Singur sau alături de popor? — acestea sînt cîteva din întrebările care-l chinuie pe eroul simfoniilor lui Şostakovici ca pe un Hamlet sau Faust al zilelor noastre.

Răspunsul pe care-l aduce acestor întrebări prima simfonie, este un răspuns sumbru. Ne apare inexplicabil pentru ce unii cercetători ai muzicii lui Şostakovici (Koval, Martînov, Iarustovski) au apreciat această simfonie, în întregul ei, ca o ţîşnire de vervă tinerească, ridicînd astfel la rangul de trăsătură generală o latură a complexului conţinut al simfoniei. Încă din primele două părţi — allegretto şi scherzo — se simte că impetuoasa energie tinerească, aici într-adevăr dominantă, ascunde o percepere profund tragică a vieţii. Vom aminti doar scurta şi dramatica dezvoltare a primei părţi, cu accente de desperare şi răzvrătire pe care nici nu le bănuiai urmărind ampla prezentare a materialului tematic în introducere şi expoziţie: o temă glumeaţă a trompetei ce te duce cu gîndul la „Till", o melodie voioasă de marş şi un vals în care graţia se îmbină cu umorul. Acest filon tragic, destul de subţire în primele două părţi şi împins desigur pe un plan secundar de scînteietorul foc de artificii al scherzo-ului, se lărgeşte însă şi devine covîrşitor în părţile următoare. În meditaţia părţii lente se insinuează treptat un cîntec tînguitor şi singuratic, apoi un semnal ameninţător al alămurilor, repetat ca un motiv al destinului. Se desprinde din întreaga această parte sentimentul unei deprimante neputinţe de a găsi o ieşire din zbucium, introspecţie şi singurătate. În final, acest sentiment capătă proporţiile deznădejdii ce creşte pînă la o culminaţie funestă: înfricoşătorul solo de timpani, care sună ca lovitura ultimă a unui destin crud, marchează acest moment. Îi urmează, cît se poate de logic plînsetul viorii singuratice. Aici ni se pare că se încheie mesajul pe care l-a avut de comunicat Şostakovici: energia şi avîntul tineresc ce nu-şi pot găsi albia potrivită de manifestare şi eşuează tragic. Coda apoteotică adăugată de compozitor ne apare nejustificată de întregul proces anterior.

Alta este linia evolutivă a procesului sufletesc căruia îi dă expresie simfonia a V-a. Spre deosebire de primele părţi ale Simfoniei I-a, în care atmosfera de exuberanţă tinerească părea să excludă zbuciumul filozofic, aici eroul ne apare din capul locului frămîntat de întrebări chinuitoare. Cu această simfonie începe Şostakovici a da o amplă utilizare „motivului căutării", epigraf întrebător cu care debutează lucrarea şi care va reapare, îmbrăcînd forme variate în aproape toate simfoniile următoare. Ceea ce face să sporească tensiunea căutării dureroase din prima parte, este apariţia unei cumplite şi brutale forţe care creşte, căpătînd, în culminaţie, aspectul unui marş distrugător. *Presimţi aici imaginea invaziei din Simfonia a VII-a.* Prima parte se încheie ca o resemnare în faţa forţelor obscure şi a neputinţei de a le înlătura. Îndepărtîndu-ne trecător de acest zbucium prin imaginile dansante şi de un proaspăt umor, pe care le aduce scherzo-ul, compozitorul ne introduce din nou în lumea sa lăuntrică, lume de căutări chinuitoare. Partea a III-a, lentă, reia firul întrerupt la finele primei părţi şi îl continuă pe planul cugetării filozofice care-l împinge însă iar pe erou către un impas dramatic. S-ar părea că nu există ieşire. Şi iată marşul victorios care se naşte din bubuitul prevestitor al timpanilor cu care începe ultima parte, Spre deosebire de structura celorlalte teme, el are profilul unui cîntec de mase. După o scurtă dezvoltare, i se alătură tema unui imn măreţ. În sfîrşit, lumină şi izbîndă la capătul acestui drum de suferinţe şi căutări! Eşti totuşi parcă îndemnat să te întrebi: cum a putut învinge atît de fulgerător eroul criza lăuntrică de care părea covîrşit şi faţă de care nu a luat aproape de loc atitudine activă, eroului şostakovician fiindu-i proprie, mai degrabă, contemplarea propriei sfîşieri lăuntrice.

Şi mai acut ni se pare că ridică această întrebare simfonia următoare — Simfonia a VI-a, cea cu două scherzouri. Dominată de trei motive pe care, convenţional, le-am putea numi motivul întrebării, motivul suferinţei şi motivul resemnării, prima parte a simfoniei se desfăşoară sub semnul acelei tensiuni dramatice, deja cunoscută de noi în Simfonia a V-a. Dezvoltîndu-se ca într-un cerc vicios din care nu poţi afla scăpare, această dureroasă introspecţie naufragiază în resemnare şi oboseală spirituală. Ai sentimentul că eroul a pierdut orice dorinţă de a mai căuta, că este covîrşit, că se cufundă în apatie. Îi este cu neputinţă a întrevedea o soluţie. Autorul găseşte însă o soluţie, făcînd pur şi simplu „tabula rasa" cu toate aceste probleme de conştiinţă. Tinereţe, veselie, glumă — iată calea de ieşire din orice criză sufletească, par a spune celelalte două şi ultime părţi ale simfoniei în care Şostakovici îşi desfăşoară cu prodigiozitate strălucitoarea sa fantezie orchestrală. Compozitorul nu numai că nu soluţionează problema pusă la început, dar pare a se detaşa de orice complicaţie filozofică.

Simfonia a VII-a, scrisă în primele luni ale crîncenului Război pentru Apărarea Patriei, aduce, după părerea noastră, rezolvarea cea mai profundă, mai logică şi mai convingătoare a crizei dramatice. Această reuşită este legată de faptul că pentru prima oară la Şostakovici, zbuciumul sufletesc individual apare ca parte integrantă a unei mari drame colective. Eroul suferă aici alături de popor şi tot alături de el se avîntă spre înfrîngerea forţelor ce-i stăvilesc drumul spre fericire. Această democratizare — în sens înalt filozofic — a conţinutului nu a putut să nu se răsfrîngă asupra limbajului folosit de Şostakovici. Te frapează încă de la primele pagini ale partiturii larga respiraţie melodică, suflul popular al temelor, simplitatea diatonică a structurii lor, — trăsături mai puţin caracteristice simfoniilor anterioare. Simfonia are totodată un puternic caracter programatic.

Simfonia a VII-a nu este o operă de ilustraţie exterioară a unor episoade de război. Conţinutul ei prin excelenţă emoţional, filozofic, depăşeşte semnificaţia unor evenimente strict circumscrise din punct de vedere geografic şi istoric şi îmbrăţişează problemele, aspiraţiile, durerile întregii omeniri însetate de pace şi progres. Desigur că tocmai în această universală valoare umană a sa stă explicaţia marelui răsunet pe care l-a avut simfonia în lumea întreagă. „N-am căutat — spunea Şostakovici — să reproduc zgomote — urletele avioanelor, vuietele blindatelor, bubuitul tunului — nici să compun o muzică „de bătălie" — din care se scrie atît de mult. Am vrut să traduc sensul *profund al evenimentelor la care am asistat*".

Prima parte a simfoniei este actul de început al unei drame zguduitoare. Aici se conturează conflictul, marea problemă umană a căror rezolvare nu ne va fi dată decît în încheierea lucrării. Omul, poporul în vîltoarea unei feroce încercări a destinului — iată sensul general al acestei părţi a simfoniei. Prima temă, expusă de coarde în unison, este o temă a demnităţii şi a nobleţii. Suflul său ne face s-o asociem cu ideea patriei. După o foarte scurtă prelucrare tematică o nouă temă, un cîntec de o luminoasă duioşie intonat de viorile prime pe acompaniamentul legănat al violelor şi violoncelelor, întregeşte această imagine senină

D. Şostakovici ca solist al propriului său concert de pian.

a începutului. Muzica respiră o mare și liniștită bucurie de viață, o sublimă contopire cu frumusețile naturii. Și deodată, această atmosferă de calm, încîntare și poezie este tulburată de bubuitul surd și îndepărtat al unei tobe militare. Pe ritmul său obsedant repetat, viorile schițează conturul unei teme de marș, banală și neemoțională. O reia flautul, o reia apoi oboiul care și-o imparte în dialog cu fagotul, trece după aceea la trompete și tromboni și așa mai departe pe la diferitele instrumente și grupe ale orchestrei. Fiecare nouă apariție a sa aduce un plus de intensificare a sonorității. Ai sentimentul că această melodie de marș, ce părea la început atît de anodină, crește și se transformă într-o forță oarbă, îngrozitoare, care va mătura din calea ei totul. Aproape că nu întrezărești scăpare. Cînd tema ajunge să fie intonată cu maximum de forță de cele șase trompete, cei șase tromboni și tuba, biciuită de ritmul obsedant al percuției și însoțită de vuietul întregii orchestre, te întrebi parcă îngrozit ce se mai poate întîmpla acum ? Și iată că în momentul cînd catastrofa părea că este totală, țîșnește cu energie la alămuri tema unui cîntec de bărbătească împotrivire. Asistăm la o adevărată încleștare a forțelor — imaginea invaziei și imaginea împotrivirii înfruntîndu-se, suprapunîndu-se, alternînd. Ciocnirea culminează într-o izbucnire de nesfîrșită durere cînd tema inițială a patriei reapare, în minor și modificată într-un sens depresiv. Muzica dă glas acum durerii unui întreg popor lovit de o imensă nenorocire. Iată și tema secundă de la început despre care spuneam că e străbătută de o luminoasă duioșie. Cu conturul melodic deformat, ea răsună acum ca un cîntec de deznădejde. Dar nu, nu este loc de deznădejde, căci viorile și flautul aduc ca o adiere de speranță tema în major și nealterată a patriei. Curaj și încredere, pare a spune ea, patria trăiește ! Dar revenirea surdă a infernalului ritm militar peste care se suprapune un fragment din tema invaziei, reamintește marea primejdie ce continuă să plutească deasupra patriei.

Despre partea a doua a simfoniei Şostakovici scria . „...Este un scherzo extrem de liric. Un șir de amintiri fericite, umbrite de o tristețe ușoară și visătoare". Prin acest conținut al ei, cea de-a doua parte a simfoniei lui Şostakovici ar putea fi comparată cu unele *părți secunde* din simfoniile lui Ceaikovski, în care se împletesc asemănător, zîmbetul și melancolia, speranța și tristețea. Aceasta este imaginea pe care ți-o creează, la începutul părții secunde din Simfonia Leningradului, cele două teme atît de deosebite ca profil — una fiind mai sprintenă, cealaltă mai comtemplativă — dar atît de înrudite ca expresie. Aducînd această introspecție în lumea sufletească a omului partea a II-a a simfoniei nu reprezintă însă o îndepărtare de la ideea centrală a operei, atît de intens exprimată în prima parte. În secțiunea sa mijlocie, puternic contrastantă, se aud motive aspre și stridente de luptă, ca un războinic „memento", după care cele două melodii reapar într-o atmosferă sumbră, apăsătoare.

Partea a III-a a simfoniei începe cu un coral măreț și luminos. Viorile aduc imediat o melodie amplă, a cărei revărsare generoasă și alură monumentală ne fac să ne gîndim la ariile lui Bach. O nouă temă de o puritate cristalină și intonată de flaut completează această imagine pe care Şostakovici a conceput-o — așa cum el însuși declară — ca expresie „a dragostei pentru natură, a sentimentului de adorație față de viață". Ca și în secțiunea centrală a părții anterioare, conștiința eroului cufundat în această reculegere este însă bîntuită de gîndul luptei. O temă, al cărei motiv inițial ne amintește de chinuitorul început al Simfoniei a V-a, aduce din nou pe prim plan *imaginea încleștării și a zbuciumului dramatic*. In momentul culminant, acea melodie pe care o asemănăm unei monumentale arii de Bach, răsună la trompete dominînd amenințător vacarmul orchestral. După o risipire treptată a acestor nori grei ai apăsării și încordării dramatice, revine atmosfera de măreață reculegere, cu toate elementele tematice pe care se sprijină. A mai rămas totuși un nor de tristețe care întunecă acea senină revărsare a sentimentului ce caracteriza începutul acestei părți.

Lupta răsună în aceste două părți de mijloc ca un ecou, o amintire, un gînd trecător. In finalul simfoniei însă, ea se impune cu forța unei probleme de însemnătate vitală care-și cere continuarea pînă la capăt, rezolvarea. Și nu oricum ci prin cucerirea cu orice preț a victoriei. După o introducere de neliniștitoare așteptare, motivul muzical al victoriei, pe care-l numim astfel deoarece el va suna triumfător la sfîrșit, se conturează timid la coarde. El sună acum ca o căutare înfrigurată a soluției, a izbînzii. Urmează o amplă secțiune de încleștare dramatică a cărei forță nu se poate compara decît cu a ciocnirii din prima parte. Dar în timp ce acolo ea se desfășoară sub semnul *unei copleșiri dureroase aici ne apare ca o ofensivă în plină* dezlănțuire, orientată spre un țel precis. Un semnal de izbîndă sau de încetare a luptei răsună la un moment dat cu o forță teribilă la alămuri. Intensitatea încleștării scade treptat, ecourile bătăliei par a se pierde în depărtare. Viorile intonează în surdină motivul victoriei care este reluat apoi cu expresia mereu amplificată de alte instrumente și grupe ale orchestrei. Asistăm la o nouă serie de variații orchestrale care par a răspunde, prin contrast, sinistrelor variații din prima parte. Culmea acestor variații o constituie apariția acestui motiv într-o splendidă strălucire orchestrală. El se împletește cu acea temă a patriei pe care o auzisem în prima parte a lucrării și care ulterior nu mai apăruse de loc. Simfonia se încheie triumfal. In plină urgie a războiului, cînd o treime din partea europeană a Uniunii Sovietice se afla sub cotropirea fascistă, Şostakovici prevestea victoria inevitabilă a poporului său, a dreptății și libertății. Istoria i-a confirmat pe deplin previziunea.

Imaginea dușmanului umanității, atît de pregnant schițată în prima parte a Simfoniei a VII-a, capătă proporții cutremurătoare în cea de a opta simfonie, compusă de Şostakovici după doi ani de crîncenă luptă a poporului sovietic împotriva invadatorilor hitleriști. Două părți întregi de simfonie — a doua și a treia — sînt consacrate acestei sinistre imagini. In Allegretto, Şostakovici folosește ca principal procedeu o temă de marș care însă nu se mai insinuează tiptil ca în Simfonia a VII-a ci izbucnește agresiv și își croiește drum ca un flagel atotdistrugător. Partea a III-a — toccată — completează această imagine : un motiv al furiei demente este repetat cu nemiloasă periodicitate pe fondul unei desfășurări neîntrerupte și obsedante de pătrimi, a căror mișcare nu depășește intervalul de o cvartă. Dezastrul pe care această dezlănțuire de bestialitate îl produce în fața sa este, de asemenea înfățișat pe dimensiuni și mai copleșitoare ca în Simfonia a VII-a. Partea I-a (Adagio) și partea a IV-a (Largo) îl exprimă în toate aspectele și nuanțele, de la sentimentul deprimantei singurătăți pînă la strigătul deznădăjduit de durere pe care un singur pas îl desparte de dispariția în neantul morții. Mai puțin ca oricînd este aici luminată conștiința eroului de raza vreunei speranțe. Ea prinde a se contura la începutul părții a cincea (Allegretto) în cîntul de o forțată voioșie al fagotului dar se dovedește neputincioasă a risipi negura suferinței și desperării pe care a lăsat-o în urma sa urgia dușmană. Copleșirea resemnată sub povara durerii cu care Șostakovici obișnuia să încheie prima parte a simfoniilor sale, slujește aci de încheiere a întregului ciclu simfonic.

Simfonia a IX-a, datînd din 1945, este scrisă în momente cînd pe firmamentul însîngerat al omenirii se arătaseră primii porumbei ai păcii. Spre deosebire de întrebările grave și îndoielile chinuitoare care-l frămîntau pe erou întotdeauna în primele părți ale simfoniilor anterioare (V, VI, VII, VIII), întreaga primă parte a simfoniei IX este o izbucnire de voioșie și umor. Contrast tematic abia perceptibil, concizie cu totul neobișnuită la compozitor, formă de sonată deosebit de limpede și clasic articulată. Atît simplitatea structurii cît și verva de care este străbătută muzica te duc cu gîndul la simfonia lui Haydn. Partea a doua aduce un ușor contrast elegiac prin *cîntul melancolic al lemnelor.* Este o simplă amintire nostalgică ce bîntuie trecător sufletul. Elanul irezistibil al bucuriei de viață invadează din nou cu zglobiul scherzo din partea a treia, restabilind climatul tineresc momentan întrerupt. Doar în foarte scurta parte a patra (trei pagini de partitură) eroul șostakovician pare a-și reaminti cu gravitate de suferințele al căror martor și părtaș a fost întotdeauna : o frază feroce a trombonilor și tubei alternează cu melodia de jale și singurătate a fagotului. Iată însă că pe nesimțite cantilena depresivă a fagotului se preface într-un hohot de rîs : este năstrușnica temă o rondo-ului final către care trecerea se face fără întrerupere. Simfonia se încheie într-o atmosferă de nestăpînită veselie.

In Simfonia a X-a (1953) Șostakovici reia tema suferinței. Pe bună dreptate, credem, a fost stabilită o legătură între tensiunea tragică a acestei simfonii și marea neliniște ce cuprinsese omenirea amenințată în acea perioadă de spectrul unui nou război mondial. Din nou întrebări insolubile care asaltează conștiința, din nou sentimentul singurătății *în fața unei primejdii amenințătoare,* sentiment ce crește pînă la surescitare bolnăvicioasă — aceasta este starea de spirit în care-l aflăm pe erou în prima parte a simfoniei. Partea a doua pare a arunca o lumină asupra cauzei acestei stări de spirit : reîntîlnim în iureșul nebun al presto-ului acea dezlănțuire a forței oarbe atît de des solicitată de Șostakovici. Păcănitul periodic și nemilos, ca de mitralieră, al tobei mici, ne trezește spontan în conștiință imaginea războiului. Apariția lui „Dies irae" în secțiunea centrală nu ne lasă nici un fel de îndoială că asemenea iruperi distrugătoare aduc cu ele moarte și jale. Și de aici din nou meditația neliniștită, desfășurîndu-se ca sub o sabie a lui Damocles, pe care o aduce partea a III-a. Doar pentru cîteva clipe această atmosferă pare a se risipi : chemarea prietenoasă a cornului încearcă să rupă vălul apăsării și tenebrelor. E greu de spus dacă avem de-a face cu o amintire duioasă, o speranță vagă sau o iluzie trecătoare dar este cert că noua imagine are inconsistența de vis a tuturor acestora. Că nici nu putea fi vorba de o soluționare reală a impasului dramatic ne-o dovedește partea imediat următoare, a patra, care se deschide cu o prelungită tînguire a oboiului. Acest lamento se desfășoară pînă într-un punct în care insistențele sale pe o cvintă ascendentă pe care și-o dispută suflătorii de lemn, ne fac să ne așteptăm la apariția a ceva nou. Și, într-adevăr, din această cvintă țîșnește tema zburdălniciei copilărești, a cărei repetare ca refren al rondoului însenineazǎ și luminează subit atmosfera. Motivele tragice ale părților anterioare se mai perindă, episodic, ca ultimii nori pe un cer purificat. Eroul șostakovician și-a regăsit entuziasmul, tinerețea sufletească, nădejdea.

D. D. Șostakovici

•

Trecerea în revistă a acestor simfonii, ne permite să vorbim, printr-o analogie dramatică, despre un erou șostakovician cu anumite trăsături morale, cu o fizionomie ce se conturează din ciocnirea lui cu situațiile în care este nevoit să acționeze.

Cît de gingaș, curat și nobil este sufletul acestui erou ! Să ne gîndim doar la liricul moderato (partea a II-a) din Simfonia a VII-a sau la suava elegie a părții a doua din Simfonia a IX-a. Cu cîtă spontaneitate, aproape copilărească, știe el să se bucure de viață, să zburde, să se înveselească, să rîdă, — așa cum face în scherzo-urile din Simfonia a V-a și Simfonia a VI-a, în finalurile simfoniei a IX-a și a X-a. Multe sînt însă pe lume forțele și împrejurările care se împotrivesc unor asemenea însușiri omenești. Această coaliție a iraționalului, brutalității, antiumanului, coaliție îndreptată împotriva a tot ce înseamnă frumusețe, poezie, avînt liric — Șostakovici a zugrăvit-o cu o putere fără precedent în primele părți ale simfoniei a VI-a și a VII-a, în partea a doua și a treia a simfoniei a VIII-a, în *scherzo-ul Simfoniei a X-a.* El a arătat totodată formidabilele răscoliri lăuntrice pe care le generează agresiunea acestor forțe obscure în sufletul eroului său. Acesta se zbuciumă, conștiința sa este asaltată de întrebări chinuitoare, desperarea îl bîntuie adesea și nu rareori se află pe pragul unui deznodămînt catastrofal. Caracteristic majorității cazurilor este faptul că, în această luptă, eroul șostakovician se află singur, că zbuciumul său se consumă în limitele propriei persoane fizice și morale. De aici slăbiciunea împotrivirii lui, de aici neputința de a găsi o ieșire din criza sufletească, de a înfrînge cu eroism tot ceea ce-i stăvilește avîntul spre lumină. Această slăbiciune îi este uneori fatală, cum se întîmplă în Simfonia I-a, al cărei final exprimă copleșirea în fața loviturilor vieții. De cele mai multe ori însă, simțind că-i lipsesc puterile necesare pentru a înfrunta și învinge asaltul dușmanilor umanităţii, eroul şostakovician nu găseşte altă cale decît aceea de a se ridica deasupra acestor forţe obscure şi uneltirilor lor, de a le întoarce spatele. In ciuda lor, el se străduie să zîmbească, să glumească, să găsească cu orice preţ calea de a se bucura de viaţă. Acesta este, credem, sensul unor finaluri ca acelea din Simfonia a VI-a, a VIII-a, a IX-a, a X-a. Forţa de convingere a acestor finaluri — ca deznodămintele unor cicluri simfonice — este într-adevăr mai redusă decît aceea a părţilor de tensiune dramatică, dar aceasta nu ţine de măiestria compozitorului (ar fi absurd să facem asemenea reproşuri unui maestru desăvîrşit al simfonismului cum este Şostakovici), ci de insuficienţele şi slăbiciunea lăuntrică a însuşi eroului. Către asemenea finaluri împinge însăşi logica sufletească a acestui erou. Poţi să nu fii de acord cu filozofia şi comportarea lui dar este imposibil să nu fii de acord cu faptul că deznodămîntul era singurul pe care-l putea genera o asemenea filozofie şi o asemenea comportare.

Această constatare ne obligă să precizăm în ce constă specificul *forţei etice* a simfoniilor lui Şostakovici. Unii cercetători sînt înclinaţi a lega cu orice preţ puterea educativă a unei opere muzicale de finalul triumfător al acesteia, de victoria desăvîrşită a principiului pozitiv. Muzicologul Kremlev, de pildă, reproşa Simfoniei a X-a că finalul ei nu „constituie o contrapondere colosală de forţă, sănătate, bucurie, optimism, pentru a echilibra impresia lăsată de părţile precedente". In viaţă însă, nu se întîmplă totdeauna aşa. Sînt nenumărate împrejurările de viaţă personală sau de amploare colectivă în care oameni de o înaltă structura sufletească nu izbutesc a înfrînge şi domina forţele negative potrivnice, cad învinşi, sînt obligaţi a renunţa la luptă. Tocmai asemenea drame reflectă „Appassionata" lui Beethoven şi Simfonia „Patetica" a lui Ceaikovski, de a căror forţă educativă nimeni astăzi nu se îndoieşte. Ele fac parte din categoria operelor ce educă trezind compătimire faţă de acei eroi minunat înzestraţi dar care, dintr-un motiv sau altul, se prăbuşesc copleşiţi sub loviturile unor împrejurări nefaste, sucombă sau renunţă la luptă. O asemenea compătimire faţă de drama individului care, în izolarea sa, nu găseşte resurse lăuntrice de împotrivire şi căi de înlăturare a impasului — ne inspiră şi muzica unor simfonii de Şostakovici. In plus, cu o forţă pe care nimeni n-a mai atins-o pînă acum, ea ne inspiră ură faţă de acele forţe odioase şi perfide care gîtuie şi înăbuşe orice avînt pur.

Concluzia etică pozitivă nu este în mod didactic declarată de Şostakovici, dar ea se desprinde din toată această drama sufletească a eroului său. Prin înseşi consecinţele ei negative, această dramă lasă a se desprinde adevărul că numai lupta activă, identificarea cu simţirea şi acţiunea colectivităţii pot înfrînge momentele de criză, pot scoate conştiinţa din impasul întrebărilor fără răspuns. Este ceea ce Şostakovici a demonstrat cu splendidă forţă în Simfonia a VII-a, lucrare în care nefericirea individuală apare ca o părticică a nefericirii colective, iar în drumul său spre ieşire din marasm, eroul porneşte nu singur, ci alături de cei mulţi. De aceea şi finalul triumfător al acestei simfonii este atît de pregătit, apare atît de firesc şi încoronează atît de convingător ciclul simfonic.

Iată de ce forţa etică a simfoniilor lui Şostakovici mi se pare indiscutabilă. Din simfoniile lui Şostakovici se degajă, într-adevăr, o viziune tragică a vieţii, dar această viziune este luminată de dragostea pentru umanitate, de ura faţă de tot ce se împotriveşte năzuinţii spre fericire. Să precizăm totodată, ca un corolar, că valoarea etică a unei simfonii de Şostakovici trebuie căutată judecînd-o pe aceasta nu ca pe o entitate izolată, ci ca pe un moment al ciclului simfoniilor sale. De aceea au greşit, credem, aceia care judecînd nu de mult simfonia a X-a izolat de restul simfoniilor, au învinuit-o de pesimism şi de individualism. Ce s-ar întîmpla dacă am aprecia simfonia a VIII-a de Beethoven, făcînd abstracţie de celelalte simfonii ale lui? Nu ar trebui oare să afirmăm că aceasta este opera idilică a unui epigon mozartian?

*

Atitudinea filozofică a eroului şostakovician se conturează ca rezultat al unui proces complex. Desfăşurarea acestui proces emoţional-muzical ne-o aminteşte pe aceea a unei acţiuni dramatice. Să încercăm a ne apropia de acest aspect dramaturgic al simfoniilor lui Şostakovici, reamintindu-ne desfăşurarea discursului muzical în ultima parte a simfoniei I-a. Tema pe care o intonează suflătorii de lemn, pe fondul tremurat al orchestrei, este străbătută de presimţiri întunecate de o mare nelinişte. Ea dispare lăsînd în urma sa o atmosferă apăsătoare, a cărei creştere culminează cu revenirea temei amintite; participarea masivă a întregii orchestre, accelerarea ritmului, i-au imprimat însă temei un alt profil emoţional, ea fiind pătrunsă acum de patosul unui protest vehement, de hotărîrea luptei. Această imagine mobilizatoare este însă dintr-o dată înlocuită cu alta: se aude un solo de vioară care intonează o cantilenă elegiacă din care se degajă sentimentul unei profunde melancolii. Reluînd aceeaşi melodie, glasul nostalgic al cornului îi răspundea imediat — ca o duioasă aducere aminte. Ţi se creează impresia unei renunţări la luptă, a cufundării în contemplaţia liniştită. Scurta reapariţie a temei cu un profil energic, combativ, este parcă înăbuşită de ameninţarea crescîndă a motivului pe care îl impun cu o forţă copleşitoare trombonii. În momentul culminant, vacarmul orchestrei se întrerupe brusc; se aşterne o linişte sumbră. Acest văl al tăcerii este însă curînd sfîşiat de loviturile nemiloase ale timpanilor, prevestitoare ale unui eveniment tragic. Impresia aceasta este confirmată de intrarea imediată a cîntului suspinat al viorii, care pare a plînge o pierdere dureroasă. Atmosfera se luminează însă treptat, raze de speranţă radiază cu tot mai multă vigoare din muzica lui Şostakovici.

Dacă am urmărit mai în amănunt firul gîndirii compozitorului în acest fragment simfonic, am făcut-o pentru a reliefa contrastele neprevăzute în care abundă muzica lui Şostakovici. Ascultînd simfoniile lui Şostakovici, ai întotdeauna sentimentul că participi la desfăşurarea unei acţiuni în care necontenit se întîmplă ceva nou şi imprevizibil, fapt care stă desigur la originea caracterului dramaturgic al acestor lucrări. Şi această abundenţă a contrastelor în succesiunea muzicală, această permanentă schimbare a planurilor expresive, poate fi urmărită nu numai în cadrul restrîns al unui fragment de simfonie, dar şi de-a lungul unui întreg ciclu simfonic, cum este bunăoară cel al Simfoniei a IX-a. Chiar şi în lucrări care se menţin aproape integral într-o atmosferă depresivă, cum este Simfonia a X-a, Şostakovici ştie să găsească contrastele capabile a realiza acest caracter de acţiune dramatică în neîntreruptă devenire şi schimbare. Niciodată o parte de simfonie nu se menţine la Şostakovici în aceeaşi stare emoţională. Starea iniţială evoluează întotdeauna spre stări complementare sau de-a dreptul antagonice. Cît de des lirismul cel mai suav degenerează în grotesc şi trivial!

Nu duce însă oare această permanentă incursiune în terenuri emoţionale noi la fărîmiţarea şi fragmentarea expresiei? — se vor întreba unii.

Răspunsul nu poate fi decît categoric negativ. Aparenţa de succesiune a unor evenimente neaşteptate pe care o are muzica lui Şostakovici ascultă în fond de cea mai severă logică a sentimentului. Ceea ce urmează, ceea ce apare nou, este întotdeauna singura continuare posibilă a momentului antecedent. Deosebit de puternic apare această riguroasă logică emoţională, bunăoară în prima parte a Simfoniei a V-a. Muzica acestei părţi este un adevărat univers de trăiri sufleteşti, dar cît de organic se integrează ele curbei emoţionale marcată de următoarele momente: meditaţie întunecată; presimţiri sumbre; schiţarea în depărtare a unor forţe ameninţătoare; creşterea acestora pînă la dezlănţuirea sălbatică; strigăt patetic de durere; încercare desperată de împotrivire; copleşire, resemnare.

Inseparabile de această riguroasă logică emoţională sînt anumite procedee pe care Şostakovici le foloseşte în vederea sporirii coeziunii şi continuităţii dramatice. Adesea părţile ciclului se înlănţuie neîntrerupt în ciuda contrastului antagonic care le diferenţiază, cum se întîmplă cu părţile a treia şi a patra în Simfonia a VII-a şi a VIII-a, cu părţile a patra şi a cincea în Simfonia a IX-a. Fără a ajunge la excesele unor adepţi ai ciclicismului lui Franck, Şostakovici dă o largă utilizare derivării temelor dintr-un sîmbure iniţial, ca în cazul majorităţii temelor Simfoniei a X-a, izvorîte din motivul întrebător al introducerii. Acest procedeu fără îndoială sporește soliditatea construcției simfonice. Într-o măsură mai moderată folosește Șostakovici procedeul transplantării temelor dintr-o parte în alta a ciclului. Acest procedeu îl întîlnim atunci cînd întrebuințarea lui poate căpăta o semnificație expresivă cu totul deosebită : în finalul Simfoniei a VII-a reapare triumfătoare tema patriei din expoziția inițială a Simfoniei, temă ce nu se mai auzise după *sfîrșitul primei părți*. Iată deci cîteva elemente care pot explica pentru ce, dominată fiind de contrast și neprevăzut, expresia muzicală nu se fărîmițează, ci păstrează dimpotrivă o desăvîrșită continuitate a acțiunii, un fir dramatic călăuzitor.

Caracterul de vie acțiune dramatică propriu simfoniilor lui Șostakovici are de asemenea la originea sa, într-o însemnată măsură, tensiunea armonică, factor esențial de subliniere a conflictului. Sprijinindu-se pe pilonii solizi ai tonalității, simfoniile lui Șostakovici tind însă constant la lărgirea acesteia în vederea sporirii tensiuni expresive a muzicii. Momentele atonale și politonale joacă de aceea un rol considerabil în structura armonică a simfoniilor ; ele nu sînt utilizate însă ca scop în sine ci atunci cînd necesitatea dramatică o cere. *Dacă în prima parte a Simfoniei a VII-a*, bunăoară, acordul de mi major răsună concomitent cu cel al lui mi bemol major aceasta exprimă punctul maxim de evoluție al conflictului în care tema invaziei se ciocnise cu tema împotrivirii. Întîlnirea diferitelor linii polifonice cărora compozitorul le încredințează roluri expresive independente este de asemenea un factor care generează asprimea armonică atît de proprie muzicii sale. *Șostakovici nu evită ciocnirile* armonice cele mai acute atunci cînd acestea pot exprima, mai puternic decît au făcut-o predecesorii săi, drama sufletească a eroului.

Această caracteristică a structurii armonice a simfoniilor ni se pare a fi într-o așa înaltă măsură expresia organică necesară a viziunii sale profund dramatice asupra vieții încît nu poate să nu ne mire acuzația adusă de unii cercetători că tensiunea armonică a muzicii lui Șostakovici ar fi de o stridență supărătoare și bolnăvicioasă. Iarustovski vorbește despre „disonanțe strepezite, crude, care iau pe alocuri aspectul unor exagerări naturaliste“. Rîjchin îi reproșează lui Șostakovici că „abuzează de sonorități de o prea mare tărie și de disonanțe puternice“. Asemenea reproșuri par să facă abstracție de însăși esența muzicii lui Șostakovici care-și cere cu necesitate tocmai acest veșmînt armonic și fără de care Șostakovici *n-ar mai avea profilul creator pe care-l* are. Nu mai vorbim de faptul că astfel de susceptibilități ale unor urechi jenate de tot ce nu e învelit în vata unor sonorități moderate seamănă ca două picături de apă cu reacția lui Haydn față de muzica lui Beethoven ale cărui disonanțe i se păreau de-a dreptul periculoase.

Și modul de tratare a formei muzicale se integrează acestei concepții prin *excelență dramaturgice*. Departe de a fi o schemă pe măsura căreia compozitorul își modelează propria-i gîndire, forma devine la Șostakovici un principiu extrem de elastic și maleabil care ascultă de concepția creatoare a compozitorului. Pentru a și-o putea întruchipa cît mai fidel, compozitorul recurge adesea la lărgirea tiparului clasic. Caracteristic este în acest sens procedeul introducerii unui episod, cum ar fi acela al variațiilor orchestrale în forma de sonată a primei părți din Simfonia a VII-a. Șostakovici *nu ezită a renunța la anumite cerințe tradiționale ale formei* cînd necesitatea dramatică i-o impune : în repriza aceleiași părți de simfonie temele nu apar unificate din punct de vedere tonal așa cum se obișnuiește în forma de sonată, ci dimpotrivă și mai divergente decît erau în expoziție. Relația do major — sol major devine relația do minor — fa diez frigic, micșorat, ca expresie a punctului critic pe care-l *atinge în repriză desfășurarea conflictului.*

Folosirea frecventă a reprizei dinamizate permite lui Șostakovici să facă din revenirea materialului tematic nu o întoarcere la punctul de pornire ci o etapă nouă în desfășurarea acțiunii muzicale. Aproape niciodată, după procesul travaliului tematic, ideile muzicale nu reapar la Șostakovici în forma inițială, ci simțitor transfigurate. La sfîrșitul primelor părți din Simfonia a VII-a și a X-a, temele principale reapar ca niște eroi trecuți prin focul unor cumplite încercări din care au ieșit cu sufletul răvășit și energia stoarsă.

Tensiunea dramatică a muzicii lui Șostakovici își trage de asemenea obîrșia din rolul preponderent pe care-l joacă factorul dezvoltător chiar din momentul expoziției. *O primă* transformare substanțială a temelor are loc pe însuși parcursul expunerii lor. Temele principale ale primei părți din simfonia a X-a sînt expuse fiecare într-o formă tripartită, a cărei secțiune mijlocie aduce o dramatizare a melodiei lirice.

Acest procedeu este un aspect al unei preocupări mai largi a compozitorului — aceea de a șterge hotarele net delimitate dintre diferitele secțiuni ale formei, de a contopi expoziția, dezvoltarea, repriza în așa fel încît ascultătorul să nu perceapă articulațiile formei ci o neîntreruptă *acțiune dramatică*. Iată de ce ascultînd simfoniile lui Șostakovici, ești adesea introdus în dezvoltare înainte de a-ți fi dat seama că expoziția s-a terminat, iar repriza o percepi uneori ca punctul de maximă tensiune al dezvoltării.

Ce rol activ joacă orchestra în dramatizarea acțiunii muzicale a simfoniilor lui Șostakovici !

In alegerea instrumentelor, în distribuirea solo-urilor ansamblelor și tutti-lor, compozitorul pare preocupat în primul rînd de funcția dramatică pe care o pot avea acestea, de felul *în care ele pot împinge înainte* acțiunea. Și cu o intuiție genială, Șostakovici găsește întotdeauna timbrul orchestral adecvat situației dramatice. Iată spre pildă, partea a treia a Simfoniei a X-a. Caracterul de meditație gravă și concentrată al începutului acestei părți este realizat prin încredințarea temei principale cvintetului de coarde. Un moment de crispare — apare motivul incisiv care va juca tot timpul rolul unei *obsesii amenințătoare*. Îl intonează grupa întreagă a lemnelor punctate discret de timpani și trianglu. A fost însă ca o nălucire trecătoare. Eroul se recufundă în meditația a cărei temă reapare la coarde. Imixtiunea fagotului și acompaniamentului înăbușit al percuției îi insuflă însă un curent de neliniște și presimțiri întunecate. Iată însă un nou prilej de liniștire sufletească : solo-ul mîngîietor de corn, venit din depărtare ca o chemare prietenească. Dar și aceasta a fost o nălucire : *exclamațiile mormîntale* ale gongului împletite cu tema meditației intonată tînguitor de cornul englez par a ne spune că liniștea sufletească nu poate fi dobîndită. Și această desfășurare emoțională se continuă mai departe, cînd urcînd pe culmile speranței, cînd coborînd în abisul deznădejdii. Alături de melodii și armonii timbrele orchestrale joacă un rol esențial în materializarea acestui proces.

*

Încercare de a răspunde la problemele fundamentale ale existenței omenești și acțiune dramatică ce evoluează spre o rezolvare — așa s-ar putea defini în cîteva cuvinte esența simfoniei lui Șostakovici. Concluzia filozofică se degajă aici ca rezultantă a unui întreg proces dramatic iar la rîndul său, acest proces dramatic e stimulat și întreținut de chinuitoarele întrebări filozofice care asaltează conștiința umană. Prin această esență a sa, dar mai ales prin însemnătatea etico-socială a problemelor pe care le ridică, simfoniile lui Șostakovici se înscriu pe linia simfoniei dramatico-filozofice a lui Beethoven și Ceaikovski. Pe bună dreptate afirma Antoine Goléa în a sa „Esthétique de la musique contemporaine“ că, prin simfonismul său, Șostakovici este singurul continuator, în secolul XX, al marilor tradiții beethoveniene. Departe de a însemna epigonism această filiație acoperă de cinste muzica sovietică : din rîndurile ei s-a ridicat artistul care a redat muzicii sensul și funcția socială ce-și găsiseră în operele lui Beethoven cea mai înaltă întruchipare. Prin rezolvarea nouă pe care o dau problemelor, prin tehnica componistică pe care o folosesc, prin sensibilitatea evoluată pe care o reflectă, simfoniile lui Șostakovici sînt însă opere profund contemporane. Ele exprimă omul modern, într-un limbaj modern.

Puncte de plecare pentru îmbunătăţirea activităţii formaţiilor instrumentale de amatori

de ADRIAN VICOL

Concursurile periodice ale formaţiilor artistice de amatori constituie de fiecare dată un eveniment de seamă în viaţa noastră culturală. Antrenînd zeci de mii de artişti amatori, fazele finale ale acestor concursuri aduc pe scenele capitalei cele mai merituoase formaţii artistice, oglindind creşterea şi dezvoltarea activităţii culturale a maselor, prilejuind un schimb de experienţă util nu numai acelora care au vreo contingenţă cu cultura de masă, ci — sîntem convinşi — şi creatorilor de artă cultă, precum şi forurilor noastre culturale.

Am urmărit cu mult interes desfăşurarea fazei republicane a celui de-al IV-lea concurs artistic pe ţară a echipelor de amatori, sperînd să găsim răspuns la unele întrebări pe care ni le punem de multă vreme în legătură cu problema orchestrelor populare.

În rîndurile ce urmează, dorim să prezentăm unele aspecte ale acestei probleme, în lumina observaţiilor pe care le-am putut face audiind numeroase orchestre şi formaţii de instrumente populare la faza finală a concursului susamintit.

După cum se ştie, genul de „orchestră populară“ a apărut destul de recent în manifestaţiile noastre artistice, anume imediat după război, cînd muzicanţii populari profesionişti (sau semi-profesionişti), denumiţi în limbajul curent „lăutari“, s-au organizat în fostul Sindicat al Artiştilor Instrumentişti. Astfel, în capitală — şi în alte locuri ca de pildă la Tg. Jiu — au luat fiinţă tarafuri impresionante atît prin numărul neobişnuit de mare al instrumentiştilor, cît şi prin prospeţimea şi sonoritatea lor deosebită. Aceste prime formaţii masive de muzică populară au jucat un rol însemnat în anii de luptă a oamenilor muncii pentru cucerirea regimului democrat-popular : fie la centrele de vot, fie pe ariile ţăranilor muncitori, membrii acestor formaţii depunînd zeci de ore voluntare, au contribuit la mobilizarea maselor muncitoare pentru cîştigarea istoricelor victorii, dovedind rolul deosebit de pozitiv pe care-l pot juca în noua cultură a ţării.

De aceea, concomitent cu înfiinţarea Institutului de Folclor, vechea formaţie „Barbu Lăutaru“ a Sindicatului Artiştilor Instrumentişti trece pe lîngă acest Institut ca o orchestră experimentală şi în scurt timp, în multe colţuri ale ţării, formaţii asemănătoare sînt încurajate de forurile de Stat prin subvenţii.

Lucrînd sub îndrumarea directă a specialiştilor folclorişti, orchestra „Barbu Lăutaru“ a Institutului de Folclor, a rezolvat multe probleme ca aceea a repertoriului, a folosirii instrumentelor populare, a îmbogăţirii mijloacelor de expresie orchestrală printr-o mai ingenioasă folosire a instrumentaţiei, a veşmîntului armonic al pieselor etc. Aceste probleme noi s-au ivit şi s-au maturizat în procesul creator al colectivului de orchestră, în care fiecare membru — artist popular talentat — era chemat să-şi spună cuvîntul, dirijorul avînd sarcina de a coordona şi definitiva părerile individuale într-o creaţie unitară.

Turneele prin ţară ale orchestrei, precum şi prezenţa ei regulată în emisiile posturilor noastre de radio i-au creat în scurt timp o binemeritată popularitate, nu numai în cercul larg al iubitorilor de muzică populară, dar chiar şi în sînul muzicanţilor populari, devenind un fel de stimulent pentru înjghebarea unor formaţii asemănătoare. Orchestra „Barbu Lăutaru“ a exercitat o influenţă tot atît de mare asupra celorlalte formaţii de acest fel din aproape toată ţara atît prin repertoriul său cît şi prin aranjamentele orchestrale.

După cîteva turnee în străinătate care i-au adus preţuirea şi peste hotare, orchestra „Barbu Lăutaru“ trece sub auspiciile Filarmonicii de Stat „George Enescu“ considerîndu-se că a devenit destul de matură nemaifiind necesară îndrumarea folcloriştilor.

Între timp însă, dirijorii permanenţi ai orchestrei — Nicu Stănescu şi Ionel Budişteanu — preocupaţi de îmbogăţirea limbajului orchestral şi în lipsa unei îndrumări de specialitate, recurg la „prelucrări“ care nu sînt în spiritul muzicii noastre populare. Ei introduc în piesele populare unele motive inspirate din diferite operete, efecte sonore bizare, modulaţii şi punţi lipite — stăpîniţi probabil de confuzia ideii „simfonismului popular“, exprimată la un moment dat de unii folclorişti.

Acest drum nefiresc a adus orchestra în impas şi ea exercită astăzi o influenţă negativă asupra celorlalte orchestre populare din ţară, care s-au molipsit şi ele la rîndul lor de boala „simfonismului popular“.

Pe de altă parte însă, cam în aceeaşi perioadă a apogeului orchestrei „Barbu Lăutaru“, în preajma concursurilor artistice ale formaţiilor de amatori de la sate din 1951, organizatorii concursului au dus o largă muncă de îndrumare, insistînd mai ales asupra folosirii instrumentelor populare.

Astfel se explică poate apariţia la aceste concursuri a unor formaţii de instrumente populare, ca ansamblul de fluieraşi de la Jina-Poiana, cel de cimpoaie din Bătrîni-Teleajen etc. — gen de ansamblu absolut nou, nemaiîntîlnit în practica vieţii folclorice de la noi. A stîrnit atunci un interes deosebit mai ales ansamblul de fluiere din Jina care, aducînd un repertoriu local original, s-a arătat a fi preocupat şi de îmbogăţirea formelor de expresie, încercînd unele rudimente sau procedee de polifonie (isonul, imitaţia, canonul etc.). Obţinînd premiul I la acel concurs şi fiind larg popularizat la radio, ansamblul fluieraşilor de la Jina a constituit un minunat exemplu pentru artiştii amatori de pretutindeni.

Într-adevăr, faza finală a concursurilor din acest an vine să demonstreze cu claritate avîntul şi ingeniozitatea creatoare a formaţiilor de instrumente populare dar în acelaşi timp şi lipsa de originalitate şi perspectivă a orchestrelor populare.

Este grăitor de pildă însuşi numărul mult mai mare al formaţiilor de instrumente populare (şi în special de fluiere) faţă de concursurile precedente, fără să mai vorbim de faptul că aproape fiecare din aceste formaţii are o concepţie personală în prelucrarea pieselor, ceea ce vădeşte o intensă preocupare de a găsi forme noi de îmbogăţire a sonorităţii. Premiile şi menţiunile care au fost acordate de către juriu ilustrează afirmaţia de mai sus.

Cum s-au prezentat orchestrele şi tarafurile populare? În general se poate spune că ele nu au venit cu nimic nou. Dimpotrivă, unele din aceste formaţii au arătat o totală lipsă de preocupare atît faţă de repertoriu, faţă de echilibrul sonor (care implică negreşit şi componenţa instrumentală) cît şi faţă de interpretare.

Iată de pildă taraful Căminului Cultural din comuna Vînători raionul Cujmir, regiunea Craiova. Cu toată componenţa orchestrei (12 viori, 2 chitare, 3 acordeoane şi 2 contrabaşi) membrii ei reuşesc să obţină un echilibru destul de bun, dar ce folos? „Potporiul" pe care îl interpretează se compune din melodii neinteresante care au acelaşi caracter, iar interpretarea este la fel de plată şi de monotonă ca şi temele melodiilor. Taraful Căminului Cultural din Ciocăneşti, raionul Răcari, regiunea Bucureşti, care la 8 viori are 5 acordeoane, 4 ţambale, o cobză şi un contrabas, deşi are un repertoriu frumos şi este preocupat şi de folosirea soliştilor, nu izbuteşte să realizeze artisticeşte piesele prezentate, căci interpretarea este lipsită de expresivitate şi sonoritatea este neomogenă. Şi într-adevăr, ce omogenitate poate da o asemenea componenţă şi cum poate să fie expresivă interpretarea cînd cele 8 viori sărmane sînt acoperite de sonoritatea brutală a celor 5 acordeoane, de zbîrnîitul celor 4 ţambale (care cîntă fiecare pe „cont propriu"), de huruitul contrabasului? Şi mai originală ni se pare însă orchestra Căminului Cultural Orăşenesc Adjud (3 viori, 2 acordeoane, o trompetă cu piston, un ţambal, un contrabas şi un jazz) care vine cu un repertoriu inspirat de la Radio, amestecat cu romanţe neinteresante, prezentînd un exemplu de formaţie şi de repertoriu hibride.

Uneori însă, posibilităţile reale ale formaţiei par a se irosi din pricina lipsei de pregătire şi spirit creator a şefului de orchestră. Această impresie ne-a fost creată de orchestra populară a Casei de Cultură Focşani: cele 11 viori, 2 ţambale, cobza, două acordeoane, flautul, oboiul, clarinetul şi cei doi contrabaşi au executat un repertoriu neoriginal, lipsit de viaţă şi expresivitate, creînd o monotonie regretabilă. Mai satisfăcător a fost taraful din Dalci, regiunea Timişoara. Această formaţie, în afară de faptul că a arătat preocupare faţă de valorificarea bogatului folclor bănăţean, a căutat să redea specificul local în însăşi componenţa orchestrei, folosind instrumente de suflat des întîlnite în Banat, ca torogoata, saxofonul şi alămurile. Nu i-au fost străine dirijorului nici intenţiile de a folosi diferite combinaţii de timbre — intenţii care n-au fost întotdeauna izbutite, dar care alături de celelalte merite ale formaţiei i-au adus o menţiune la concurs.

Singura formaţie de muzică populară care a reuşit să ia un premiu la concurs (premiul II) a fost taraful Casei Raionale de Cultură Piatra Neamţ. Cu o veche activitate artistică, cei peste 20 de membri s-au prezentat într-o frumoasă ţinută artistică. Preocuparea pentru un repertoriu variat şi frumos, din care n-au lipsit nici piesele solistice, romanţele frumoase, dar mai ales interpretarea îngrijită, nuanţată, expresivă, i-au adus această distincţie, deşi nici această formaţie nu a depăşit cu nimic nivelul unui taraf oarecare, bine pus la punct.

Faţă de orchestrele populare, formaţiile de instrumente populare care au participat la concurs prezintă fără îndoială mult mai mult interes. Este aproape surprinzător numărul de „variante" originale ale combinaţiilor de instrumente ale acestor formaţii.

Începînd cu încercarea interesantă a lui Mihai Lăcătuş — vestit constructor de instrumente populare din Cîmpulung — Suceava — de a îmbina diferite instrumente într-un ansamblu (un fluier, o tilincă, o coajă de mesteacăn şi un bucium) care să acompanieze o solistă vocală — încercare ce-i drept nereuşită, totuşi deosebit de semnificativă — şi pînă la formaţiile de fluieraşi, care îşi îmbogăţesc mijloacele de expresie fie completîndu-se cu unul sau mai multe instrumente de acompaniament, fie prin diferite combinaţii de registru ale fluierelor, toate arată interesul şi preocuparea nouă a artiştilor populari pentru găsirea unor noi şi noi forme de valorificare a frumuseţilor folclorului nostru.

N-au lipsit, ce-i adevărat, nici ansamblurile de fluieraşi care n-au acordat prea multă atenţie acestei probleme. Ca de pildă formaţia de fluieraşi din Vaideeni, regiunea Piteşti, care şi-a cîntat întregul repertoriu numai la unison.

Această formație s-a prezentat cu un repertoriu destul de valoros iar acordajul fluierelor a fost just (ceea ce confirmă bunul renume al constructorilor de aici). Însă avînd în vedere faptul că ea activează din 1951, ar fi fost de așteptat ca la acest concurs să fi dovedit că și-a însușit din experiența celorlalte formații de acest fel, cum este cea a fluierașilor de la Jina, adică să fi arătat preocuparea pentru depășirea formei simple de unison.

Cunoscuta formație de fluierași din Jina, regiunea Hunedoara, care și la acest concurs a obținut premiul I pe țară, s-a prezentat la un nivel artistic superior omogen și față de trecut a folosit mai bine și mai variat posibilitățile de combinație ale ansamblului: unison, dialog solo-ansamblu, canon, dublarea melodiei în registrul acut cu un fluier-picculina etc.

Mai deosebită s-a părut tendința semnalată la mai multe ansambluri de a folosi pe lîngă fluiere, o serie de alte instrumente populare de acompaniament, din care nu sînt excluse nici cele de percuție.

Așa de pildă, chiar și formația redusă de 8 fluiere din Botuș-Cîmpulung, regiunea Suceava, a avut ideea completării ansamblului cu o cobză pentru susținerea acompaniamentului. Din păcate însă cobza a dăunat din cauza instrumentistului, care a fost probabil intimidat de luminile rampei. Repertoriul acestei formații modeste a vădit înțelegere față de necesitatea valorificării repertoriului local iar interpretarea sensibilă a dezvăluit reale calități, care ar trebui să stimuleze la amplificarea formației și la folosirea cu mai mult curaj a formelor de prelucrare a melodiilor (nu numai unison și cîte o pedală).

Interesantă și binevenită a fost ideea folosirii mai multor varietăți de fluiere, așa cum a făcut-o formația de fluierași din comuna Hîrtoape, regiunea Iași. Și aici, pentru acompaniament se folosesc patru cobze, destul de bine puse la punct, iar repertoriul a fost cu grijă întocmit (a obținut mențiune la faza finală a concursului).

Dar cele mai interesante, din punct de vedere al originalității — chiar dacă realizarea artistică încă nu este perfect șlefuită — ni s-au părut formațiile de fluierari din Leșu-Ilvei, regiunea Cluj (premiul II pe țară) și cei din comuna Hodac, Regiunea Autonomă Maghiară (premiul III pe țară).

Ansamblul din Hodac folosește pentru acompanierea celor 20 de fluierași, un țambal, o chitară și o tobă. În afară de aceasta îmbină unisonul cu aproape toate posibilitățile rudimentelor de polifonie: unisonul, cîntarea antifonică, imitația, canonul, creînd unele momente foarte interesante și convingătoare din punct de vedere artistic.

O mult mai mare originalitate și realizare artistică a dovedit ansamblul de trișcari din Leșu-Ilvei, dirijat de cunoscutul compozitor T. Jarda. Formația alcătuită din 24 trișcari, o frunză, două cobze, două tobe mici, un clopoțel și un buhai a dovedit îndrăzneală și ingeniozitate, creînd sonorități noi prin combinațiile de registru ale fluierelor, îmbinate cu celelalte instrumente. Priceperea și pregătirea compozitorului, pasionat cercetător și admirator al comorii artei populare, l-a ajutat să găsească mijloace simple dar convingătoare de îmbogățire a posibilităților de expresie ale formației, fără a denatura caracterul melodiilor populare ci, dimpotrivă, valorificîndu-le.

*

Cum am amintit, am urmărit orchestrele populare și formațiile de instrumente populare la concurs prin prisma întrebărilor pe care ni le punem cu privire la posibilitățile de dezvoltare ale marilor orchestre din țară. Căci în timp ce compozitorii noștri folosesc cu îndrăzneală cele mai diferite elemente ale folclorului, căutînd mereu drumuri noi, orchestrele populare mari de felul orchestrei „Barbu Lăutaru“ bat pasul pe loc, nemaiaducînd nimic nou, poate în afara năstrușnicelor „simfonizări“, sau în afară de promovarea unor interpreți nu prea originali.

Care este cauza acestei stări de fapte și cum s-ar putea remedia acest impas?

În primul rînd cauza acestui impas ni se pare că ar consta în lipsa de îndrumare competentă a orchestrelor populare mari. Nu vrem nici pe departe să negăm meritele artistice ale unor artiști ca Ionel Budișteanu sau Nicu Stănescu. Totuși, sarcina de a duce mai departe pe un drum nou, nebătătorit încă, o formație de muzică populară romînească cere — în afară de sensibilitatea artistică și posedarea tehnicii necesare unui șef de orchestră populară — o pregătire muzicală superioară, ingeniozitatea și imaginația creatoare a unui muzician cu o vastă cultură muzicală universală, dar în același timp cu o bună cunoaștere a muzicii noastre populare, care să fie pătruns sincer de necesitatea înnoirii și dezvoltării orchestrelor populare. De ce lipsește această îndrumare competentă? Nu ni se poate replica lipsa de cadre, deoarece chiar și concursul ni-l indică de pildă pe Tudor Jarda ca pe unul din compozitorii preocupați de aceste probleme. Dar talentatul compozitor Mircea Chiriac? După cum se știe, el a îndrumat orchestra „Barbu Lăutaru“ cu cîțiva ani în urmă, cînd aceasta era sub auspiciile Institutului de Folclor. Pe atunci compozitorul Mircea Chiriac s-a arătat preocupat de rezolvarea multor aspecte ale dezvoltării orchestrei: s-a început alfabetizarea membrilor orchestrei, s-a luat inițiativa transcripției și tipăririi celor mai reușite piese din repertoriul ei. Tot pe timpul acela s-au înființat catedrele de instrumente populare la Școala medie de muzică (clasele de nai, cobză, țambal) ceea ce a pus problema întocmirii unor metode de studii pentru aceste instrumente.

Dar aceste promițătoare începuturi s-au oprit la faza de... început. E adevărat că între timp s-au tipărit două volume de transcripții de melodii populare (conținînd și unele piese originale) pentru orchestrele populare. Dar cui folosesc acestea? Ele folosesc poate numai la popularizarea muzicii noastre lăutărești peste hotare, putînd înlesni pentru diferite formații străine executarea acestei muzici. Pentru că în practica formațiilor de muzică populară continuă să dăinuie deprinderea seculară de.... „a fura“ melodiile „după ureche“.

Și este lesne de înțeles că lucrurile stau așa. De vreme ce chiar și catedrele de instrumente populare de la Școala medie de muzică au fost de mult desființate. De aceea prima metodă de cobză (de Constantin Zamfir și Ion Zlotea) ca și prima metodă de țambal (de Const. Gh. Prichici) care au apărut în țara noastră, zac în rafturi fără să fie solicitate de nimeni. Șefii de orchestră de muzică populară continuă să fie lăsați în voia sorții, fără nici o îndrumare de specialitate din partea vreunui for ca de pildă Casa Centrală sau Casele Regionale ale Creației Populare.

Urmările acestui mers „de la sine“ al lucrărilor nu sînt greu de văzut. Ar fi de ajuns să amintim că, de pildă, în repertoriul orchestrelor populare continuă să lipsească genuri foarte importante din muzica noastră populară, cum sînt baladele. La posturile noastre de radio nici vorbă să poți auzi măcar o singură baladă interpretată în stilul reprezentativului epic, deși unii compozitori, ca de exemplu Gheorghe Dumitrescu, au abordat de acum cu curaj în creațiile lor vocal-simfonice acest stil. (Cele două balade: „Soarele“ și „Voinicii“ care se cîntă la radio conțin mai mult elemente lirice din punct de vedere muzical și nu pe cele ale recitativului epic). Ce să mai spunem de faptul că — asemenea „specialiștilor“ de la Radio cărora recitativul baladelor noastre li se pare „inestetic“ „„primitiv“ — alți „specialiști“ pretind de la Maria Lătărețu, cîntăreață reprezentativă pentru Oltenia, cîntece complet străine stilului pe care îl posedă, ca de pildă cîntecul „Pe Mureș și pe Tîrnave“.

Exemple de felul de muncă confuz și amatoristic al unor instituții muzicale în domeniul problemelor de folclor ar putea fi înmulțite la nesfîrșit.

Credem că Uniunea Compozitorilor nu poate sta indiferentă față de această stare de fapte. Formele noi și procesul adînc de transformare a folclorului — o dată cu ieșirea acestuia din cadrul restrîns al colectivității sătești și pășirea ei cu pași timizi, pe scenă, în înfruntarea rampei și a unui numeros public spectator credem că îi interesează în cel mai înalt grad pe compozitorii noștri. Și cine ar putea da o îndrumare mai competentă în acest proces, decît însuși creatorul cu școală, însuși compozitorul care este chemat să ridice pe o treaptă și mai înaltă comorile creației populare după exemplul nobil al celor mai mari înaintași ai muzicii noastre? Cine altcineva trebuie să găsească calea cea mai bună pentru ducerea înainte a acestui proces dacă nu Uniunea Compozitorilor, care strînge într-un singur front forțele creatoare ale celor mai buni muzicieni din patria noastră?

Înainte vreme, cînd înapoierea economică social-culturală a Romîniei burghezo-moșierești era notorie, în mentalitatea multor oameni simpli din provincie, capitala reprezenta „buricul pămîntului“! Și poate că „domnii de la centru“ nu căutau să dezmintă pe atunci niciodată această părere... Astăzi însă oricine a avut un contact cît de mic cu orașele și satele noastre din provincie, știe că și acolo sînt numeroase talente care muncesc cu perseverență și modestie, chiar dacă uneori nu ajung să atragă atenția forurilor noastre centrale. Dar Uniunea noastră ar putea, prin aparatul său și prin autoritatea ei, să mobilizeze multe forțe creatoare pentru îndrumarea competentă a acestor formații; ea ar putea să ceară unora dintre acei care au fost preocupați de aceste probleme ca să sintetizeze experiența și observațiile lor în diferite lucrări. Astfel credem că ar fi primită cu multă bucurie și interes o lucrare despre instrumentația populară pe care ar putea s-o întocmească compozitorul Mircea Chiriac.

Pe de altă parte însă credem că și Ministerul Culturii trebuie să abordeze această problemă a orchestrelor populare cu mai mult curaj și mai multă seriozitate, să creeze posibilități acceptabile unor artiști sinceri atașați de această cauză și cu pregătirea și talentul necesar, pentru a se dedica conducerii artistice *efective* a vreunei orchestre populare mari din capitală sau din alt oraș.

De asemenea credem că împreună cu Uniunea Compozitorilor și Casa Centrală a Creației Populare, Ministerul Culturii ar trebui să studieze mijloacele și posibilitățile prin care să se reînființeze învățămîntul instrumentelor populare și să abordeze mijloacele de îndrumare (instruirea muzicală) cel puțin a șefilor de orchestre populare mai însemnate din țară.

Aceste măsuri ar putea deschide perspective largi dezvoltării formațiilor de muzică populară romînească, ar putea să determine realizarea unor noi pași însemnați în crearea formelor mai înalte ale valorificării minunatului tezaur al folclorului nostru muzical.

In legătură cu pregătirea profesorilor de muzică

de prof. ALEXANDRU TRIFU

Formarea cadrelor didactice este una din problemele de bază pe care le-a pus în discuţie „Hotărîrea", privind îmbunătăţirea învăţămîntului de cultură generală.

In lumina acestui document problema pregătirii profesorilor este de actualitate şi pentru învăţămîntul muzical din şcoala de cultură generală, din două motive principale: pentru că, studiul muzicii se extinde de la ciclul II elementar la ciclul mediu sub forma muzicii vocale, dar se adaugă şi muzica instrumentală pentru cercurile muzicale; pentru că se stabileşte înfiinţarea Institutului Pedagogic de 2 ani pentru pregătirea învăţătorilor. Or, în planul de învăţămînt al acestui Institut, muzica este un obiect de importanţă deosebită.

Două sînt consecinţele mai de seamă în chestiunea care ne preocupă acum, din punct de vedere muzical şi din punct de vedere pedagogic: a) modificări ce urmează a fi aduse în *profilul pregătirii muzicale* a viitorului profesor de muzică ce va preda în învăţămîntul mediu şi în Institutul Pedagogic de 2 ani, astfel încît acesta să-şi însuşească din Conservator şi un instrument, pe care să-l poată folosi cu succes în cercul muzical; *nivelul pregătirii muzicale* nu va putea fi decît acela pe care-l cere predarea muzicii în şcoala medie şi în Institutul Pedagogic de 2 ani, adică nivelul pe care numai o instituţie de învăţămînt superior îl poate da, aşa cum este Conservatorul. Am adăuga observaţia că chiar în cazul în care muzica s-ar preda numai la clasele V—VII şi încă s-ar impune acest nivel, dacă ţinem seama de faptul că pregătirea cadrelor didactice pentru învăţămîntul primar se socoteşte a fi necesară în Institutul Pedagogic şi nu în Şcoala medie pedagogică.

Prestigiul pe care-l are muzica în calitatea sa dublă de artă şi de ştiinţă nu poate fi susţinut decît de profesori ce dispun de o pregătire care să onoreze sarcinile ce decurg din calitatea menţionată. De aceea *aprofundarea studiilor muzicale* — teoretice şi practice — la secţia pedagogică nu poate fi apreciată decît ca *necesară şi dezirabilă*. Ne-am gîndi de exemplu, în acest sens, la acele studii care ar spori calitatea culturii muzicale şi care ar face cu putinţă stimularea talentului artistic al studenţilor secţiei pedagogice în direcţia *creaţiei cîntecelor pentru şcolari*.

a) Dar *pregătirea profesională* a viitorului profesor de muzică nu constă numai în *cunoştinţele muzicale* ci şi în *cunoştinţele pedagogice*. Despre acestea intenţionăm să ne ocupăm îndeosebi. Sarcina predării muzicii în şcoala elementară şi în şcoala medie, pe de o parte, şi în institutele pedagogice de 2 ani, pe de altă parte, determină *conţinutul* şi *nivelul pregătirii pedagogice* a viitorului profesor de muzică. Pregătirea pedagogică are două părţi: o parte teoretică şi o parte practică. Pregătirea *teoretică* se sprijină pe psihologie, pedagogie şi metodică, iar pregătirea *practică* se bazează pe practica pedagogică.

O atare pregătire este avută în vedere de către Ministerul Invăţămîntului şi ea se reflectă într-un anume fel în domeniul care ne interesează în mod deosebit. Astfel în ceea ce priveşte *pregătirea psihologică.*

Nu este cazul să intrăm într-o amplă argumentare asupra importanţei psihologiei, fiindcă numai cîteva exemple ce vom da vor fi, credem, edificatoare. Nu este domeniu de cultură care să fie atît de pătruns de psihologie precum este acela al artelor în general şi al muzicii în special. Dacă am porni de la ceea ce se socoteşte a fi elementar, *sunetul muzical,* pînă la ceea ce este considerat ca cel mai complex — *imaginea muzicală* — am vedea uşor că nu poate fi studiat acest domeniu şi nici înţeles, fără *psihologia* sensibilităţii, afectivităţii, imaginaţiei, gîndirii, talentului etc. Nu se poate preda în mod competent muzica fără a cunoaşte psihologia procesului creaţiei, pe de o parte şi psihologia procesului de educaţie şi învăţămînt muzical, pe de altă parte.

Dacă am încerca să precizăm care ar fi conţinutul acestei pregătiri psihologice am putea nota următoarele: cunoştinţe de psihologie generală; cunoştinţe de psihologie necesare înţelegerii proceselor: creaţiei, interpretării şi cunoaşterii operei muzicale; cunoştinţe de psihologie spre a pătrunde procesul de educaţie şi instrucţie muzicală; cunoştinţe de psihologie utile cunoaşterii particularităţilor de vîrstă ale copilăriei, pubertăţii şi adolescenţei, atît din punct de vedere al ansamblului psihicului elevului de acele vîrste, cît şi din punct de vedere al unor trăsături legate de activitatea muzicală: ambitusul, mutaţia vocii, problema atît de complexă a aptitudinilor muzicale etc. La acestea trebuie adăugată cunoaşterea psihologiei activităţii muzicale instrumentale, pe care elevii vor depune-o în cercurile muzicale.

In ceea ce priveşte *nivelul* de cunoştinţe psihologice, acesta trebuie *depăşit* atingînd un grad superior aceluia pe care îl au elevii profesorului de muzică, fie că este vorba de şcoala medie, fie de Institutul Pedagogic de doi ani, fiind necesar adîncirii ştiinţifice a problemelor complexe de muzică și educație muzicală. Avînd în vedere considerentele de mai sus, se legitimează nu numai reluarea studiului psihologiei în Conservator, ci lărgirea și adîncirea lui.

Practica a demonstrat — și Sesiunea științifică a Institutului de cercetări pedagogice, ținută în luna ianuarie 1956, a conchis — că studiul psihologiei este un obiect de învățămînt nu numai necesar formării oricărui profesor, dar care trebuie dezvoltat.

Noi sîntem convinși că una din cauzele supraîncărcării programelor și ale erorilor metodice în predare constă în bună parte în necunoașterea, sau cunoașterea superficială, a psihologiei generale și școlare. Această afirmație este valabilă și pentru învățămîntul muzical.

Să ne oprim acum asupra pregătirii *prin pedagogie.* Aici situația este întrucîtva deosebită față de pregătirea prin psihologie. Studentul Conservatorului — care va deveni profesor — provine și mai cu seamă va proveni din liceu, unde nu se predă pedagogie. De aceea viitorul student se va afla în fața a două mari lipsuri :

1) ignorarea completă a noțiunilor de bază, pedagogice și deci, cu atît mai mult, a problemelor complexe ale educației și învățămîntului și ale istoriei concepțiilor și instituțiilor de educație și învățămînt ; ignorarea cu desăvîrșire din punct de vedere științific a problematicei și istoriei educației și învățămîntului muzical. Pentru profesorul de muzică ce va preda la liceu sau la Institutul Pedagogic de 2 ani (unde studiul pedagogiei este dezvoltat) este o necesitate vitală cunoașterea profundă, bine documentată, științific argumentată a problemelor de educație și învățămînt general cu ajutorul căror se pot înțelege principial problemele de educație și învățămînt muzical. Exclusiva însușire a metodei predării muzicii ar face din profesorul respectiv un cadru didactic necorespunzător școlii de cultură generală și institutelor pedagogice.

Aceasta pentru motivul că obiectul pe care-l predă profesorul de muzică în liceu este de cultură generală și *ca atare* el trebuie înțeles și făcut cunoscut elevului în ansamblul procesului de învățămînt al acestei școli, proces a cărui integralitate i-o face înțeleasă pedagogia generală.

Stăpînirea pedagogiei generale dă profesorului de muzică orizontul larg, principial care-i înlesnește rezolvarea în mod creator, de exemplu, a corelării obiectului său cu celelalte obiecte de învățămînt din școala de cultură generală. Este locul să subliniem de asemenea că supraîncărcarea se datorește și absenței unei pregătiri temeinice de pedagogie generală din cuprinsul căreia face parte principiul individualizării învățămîntului, care s-ar părea că este specific învățămîntului muzical.

Principiile pedagogiei generale constituie baza didactică a libertății creatoare a profesorului, ele fiind o generalizare a cărei valabilitate își are rădăcinile în practica pedagogică la diverse obiecte de învățămînt, de-a lungul secolelor, și este fundamentată științific de cercetările moderne.

Atragem atenţiunea asupra acestei probleme, cu valoare principială, întrucît ea ne poate lămuri încă o chestiune destul de importantă și anume, diferența dintre metodica studiului muzicii și metodica predării muzicii, limpezind poziția practicii pedagogice față de pedagogia generală și metodica predării muzicii.

Metodica studiului muzicii nu implică metodica predării muzicii, dar metodica predării muzicii implică metodica studiului muzicii. Astfel, problemele *cum se intonează un interval, cum se execută un triolet,* sînt probleme de *metodica studiului muzicii.* Insă cum *procedează* un profesor *ca să-l facă pe elev să înțeleagă* ce este intervalul sau trioletul și cum se execută acestea este *o chestiune de metodica predării muzicii.* Iar cunoașterea metodelor pedagogice de care se va folosi profesorul de muzică, pentru scopul sus menționat, îi este dată de didactică sau teoria învățămîntului, care face parte integrantă din *pedagogia generală,* teorie a învățămîntului care în mod organic este legată de teoria educației, cealaltă parte componentă a pedagogiei generale și fără de care nu se poate face instrucție muzicală. Rezultă deci că metodica predării muzicii este dependentă în mod obiectiv-științific de pedagogia generală. O asemenea poziție este temelia științifică a pregătirii pedagogice a viitorului profesor de muzică, ferindu-l de improvizație și de rețete și deschizîndu-i calea creației.

2. O altă lipsă a absolventului de liceu, ca o consecință a absenței studiului și preocupărilor pedagogice în această școală, este *neorientarea conștiinței lui spre marea problemă a educației.*

Dacă este important ca studenții să-și însușească serioase cunoștințe de pedagogie, este esențial ca ei *să-și formeze adînci convingeri despre sarcina de educatori și să ajungă să trăiască pasiunea de a fi formatori ai tinerelor generații.*

Iată de ce, fără să dezvoltăm această idee fundamentală, ținem totuși să subliniem că *scopul primordial* al pregătirii teoretice și practice pedagogice este *formarea viitorului pedagog.*

Iată de ce problema formării cadrelor didactice trebuie să ocupe un loc important în preocupările forurilor superioare și ale instituțiilor de învățămînt superior. In acest sens am dori să dăm unele sugestii.

Ea nu poate fi lăsată a se înfăptui după absolvirea facultății, ci în timpul studiilor, cînd se pot îngemăna pregătirea în specialitate cu pregătirea pedagogică și cînd poate crește în mod organic și unitar conștiința de profesor de muzică, vreme în care, sub îndrumarea profesorilor, finalitatea pregătirii muzicale capătă sensul pedagogic.

In acest spirit vedem profilarea structurii profesionale a profesorului de muzică. In calitatea sa de profesor ce predă în școala de cultură generală — gimnaziu și liceu — școală ce cuprinde un număr foarte mare de elevi, și în institutele pedagogice de doi ani în care se formează educatorii miilor și zecilor de mii de elevi ai școlii primare, *profesorul de muzică este un educator al poporului* în sensul propriu al cuvîntului.

Fără acest ethos profesional, zadarnice vor fi cele mai înaintate cunoștințe muzicale și pedagogice!

Acest ethos ne arată că trebuie să fim pătrunși de adevărul — istoric demonstrat — *că formarea unui profesor este una din cele mai delicate și mai grele probleme pe care și le-a pus și continuă să și le pună omenirea.*

Grija pentru viitorul educator nu poate sta mai prejos de atenția acordată viitorului artist.

Să nu uităm nici o clipă că aici *este vorba de formarea unui om care influențează, el singur, în bine sau în rău, șiruri întregi de generații de viitori cetățeni ai țării și ai lumii.*

Cei însărcinați direct cu formarea profesorilor în lumina perspectivei misiunii pedagogice constată cît de palidă apare concentrarea preocupărilor în jurul problemei: cunoașterea și desfășurarea mecanismului unei lecții, cît de îngustă este strădania aplicată asupra studiului amănunțit și exclusiv al metodei de predare atunci cînd lipsește sau este periferizată preocuparea educării în viitorul profesor de muzică a conștiinței activității sale.

Iată în ce sens am spus că structura profesională a profesorului de muzică nu este dată numai de pregătirea lui muzicală ci și de pregătirea lui pedagogică.

Ținînd seama de cele de mai sus, noi credem că sfera de influență a studiilor pedagogice în Conservator, potrivit actualului plan de învățămînt, nu corespunde importanței sarcinilor teoretice și practice ce le revin.

Dacă am da unele exemple ca: problema necesității, posibilității și limitelor educației în funcție de ereditate sau chestiunile referitoare la educația muzicală în raport cu educația multilaterală, ori dacă ne-am opri asupra analizei procesului de învățămînt muzical integrat procesului de învățămînt general și dacă am încerca o tipologie a lecțiilor de muzică în raport cu posibilitățile muzicale ale elevilor de variate vîrste etc. ar fi suficient să ne dăm seama de adevărul afirmației de mai sus.

Să nu uităm că, în afară de aceste preocupări, apare o problemă nouă ce trebuie luată în considerare: activitatea instrumentală muzicală în cercurile muzicale.

Adîncirea tuturor acestor probleme complexe trebuie să ducă nu numai la înțelegerea lor teoretică dar și la formarea unor convingeri pedagogice.

Practica pedagogică. Atribuim practicei pedagogice o însemnătate principială, cu un rol foarte adînc și amplu. Practica pedagogică, după părerea noastră, nu poate și nu trebuie să constea în pur și simpla observare și însușire a schemei și desfășurării unei lecții sau a unui șir de lecții. Practica pedagogică trebuie și poate să fie o activitate cu dublă finalitate: instructivă și educativă.

Din punct de vedere *instructiv,* viitorul profesor de muzică va confrunta teoria pedagogică privind educația și instrucția muzicală cu realitatea școlară, cu înfăptuirea educației și instrucției în condițiile obișnuite școlare ale ansamblului procesului de educație și învățămînt general, în care sînt incluse educația și instrucția muzicală; își va însuși deprinderi privind tehnica predării și educării etc.

Dar practica pedagogică are o însemnătate *educativă,* mai importantă decît cea instructivă. *Practica pedagogică își merită numele numai atunci cînd studentul,* înarmat cu temeinice cunoștințe muzicale și pedagogice, *experimentează personal problema de bază a profesiunii sale, care este străduința neîncetată de a forma oameni.* În cursul unei asemenea trăiri a fenomenului educativ, studentul își descoperă aptitudinile de pedagog și, mai mult decît atît, își dezvoltă într-un asemenea grad posibilitățile, încît *sfîrșitul practicii pedagogice devine începutul carierei pedagogice așezată pe temelia caracterului său.* Intr-o oarecare măsură, studentul practicant inițiază transformarea sa pe linia conștiinței și atitudinii de pedagog.

In această perspectivă ne gîndim la următoarele propuneri ce ar putea să aducă îmbunătățiri actualei pregătiri practice pedagogice:

1. *Stabilirea unei școli de aplicație* a Conservatorului în care să se ducă munca de aplicare a cunoștințelor muzicale și pedagogice în vederea formării profesorului de muzică. Pînă în prezent, practica pedagogică nu s-a putut desfășura în mod continuu la aceeași școală, fapt ce a adus prejudicii din multe puncte de vedere. O școală de aplicație repartizată Conservatorului ar elimina cele mai multe din neajunsurile de ordin organizatoric și pedagogic, pe care le aveau fostele seminarii pedagogice și ar crea condițiile favorabile necesare. Preferăm școala de aplicație deoarece ea oferă posibilitatea să existe în mod stabil cele mai calificate cadre didactice de la care viitorii profesori pot lua pilde de lecții model, îmbinate cu o muncă exemplară de educație. Intr-o asemenea școală, studentul practicant va putea cunoaște adînc dezvoltarea elevului și din punct de vedere muzical și general și va putea trăi ansamblul vieții școlare.

2. *Inființarea unei școli experimentale.* Pentru oricine este limpede că teoria pedagogică încetează de a mai fi utilă din momentul în care nu se mai inspiră din *studiul practicii procesului de educație și învățămînt.* Lucrul acesta este cu atît mai de actualitate pentru viitorul profesor de muzică cu cît de acum înainte predarea muzicii în școală va avea sarcini pe care nu le-au avut în trecut și a căror realizare cere soluții noi în afară de cele cunoscute, ce înainte de a fi generalizate, trebuiesc experimentate pe o sferă mai restrînsă.

Soluționarea acestor probleme noi, superioare, nu se poate face apelînd numai la texte din diverse manuale de psihologie sau pedagogie. Folosind numai această cale repede se ajunge la dogmatism.

Invățămîntul muzical are desigur unele date fundamentale, posedă deja o serie de descoperiri științifice. Însă în afară de acestea se ridică probleme noi rezultate din specificul învățămîntului din țara noastră, cum ar fi de exemplu cîntecele pentru școlari de diverse vîrste, de care noi ducem lipsă.

Se știe că o problemă importantă de programă în învățămîntul muzical este aceea a repertoriului adecvat școlarilor. Pentru a suplini într-o oarecare măsură lipsa actualei posibilități de cercetare într-o școală experimentală, catedra de pedagogie a elaborat o tematică a activității cercului științific al secției pedagogice, axată în jurul problemelor : *„cîntecul pentru școlari“* analizat din punct de vedere estetic, psihologic și pedagogic și *„aspecte psihologice și pedagogice ale dirijatului coral“*.

De asemenea, studenții, în cadrul școlii propuse, vor putea studia dezvoltarea elevului, cu ajutorul unei fișe psiho-pedagogice, din punct de vedere muzical, ca de exemplu : cercetarea aprofundată a problemei vocii elevului — a îngrijirii, educării și schimbării vocii sau așa-numitul „afonism“ invocat de unii elevi.

In felul acesta, de pe urma studiilor întreprinse în școala experimentală va beneficia formarea viitorilor profesori. Dar totodată s-ar putea pune și temelia unei pedagogii diferențiale aplicată la muzică, s-ar putea lărgi în mod considerabil baza de generalizare a teoriei pedagogice, s-ar îmbina în mod creator și științific teoria pedagogică cu practica pedagogică.

*

Nu putem spune că acest articol a analizat întreaga problematică a formării profesorului de muzică. Aceasta pentru motivul, între altele, că nu și-a propus un asemenea obiectiv. Am urmărit numai să expunem această problemă străbătută de o idee centrală : profesorului în general și celui de muzică în particular îi este dată sarcina științifică, pasionantă, a descifrării celui *mai evoluat univers* — copilul — și misiunea neasemuit de grea, dar neîntrecut de frumoasă, de a contribui devotat la progresul societății prin formarea autorilor acestui progres : oamenii.

Cîteva constatări și propuneri

de I. ȘERBAN

În urma recentei Hotărîri cu privire la îmbunătățirea învățămîntului se înființează Institutul pedagogic și școlile pedagogice vor fi desființate. Ajunși la răspîntia de a părăsi o școală veche și a începe o nouă formă de învățămînt, socotim necesar să facem o analiză — privită în lumina criticii și autocriticii — a situației școlilor noastre din trecut, în legătură cu învățămîntul muzical. Cunoscînd diferitele faze de transformare prin care au trecut școlile noastre normale-pedagogice în decursul ultimilor 40 de ani, vom putea judeca ce a fost bun și rău la fiecare tip de școală din punct de vedere didactic, ce a fost avantajos sau mai puțin avantajos din punctul de vedere al situației școlilor în general. Vom putea trage concluzii din experiența trecutului — și mai ales — întrezări perspectivele ce ne așteaptă pe viitor cu privire la învățămîntul muzicii în școlile pedagogice.

Știm că școlile noastre, în decursul ultimelor trei decenii, au trecut prin multe transformări și reforme. Aceste schimbări de multe ori se succedau la intervale scurte de timp. Aproape nu exista an școlar în care să nu apară manuale din ce în ce mai corespunzătoare noilor curente pedagogice. Era parcă o căutare febrilă după căi și metode noi, o tendință vie de a îmbunătăți structura școlii romînești. Toate acestea au putut avea ca rezultat o închegare complexă a unei bune programe școlare, în care însă numai învățămîntul muzical nu era definitiv pus la punct, în special muzica instrumentală în școlile normale — și aceasta cred că se datora lipsei de înțelegere a forurilor competente. Profesorul de muzică era silit să primească situația așa cum era, de a se adapta condițiilor vitrege create de programa de învățămînt în legătură cu instruirea muzicii instrumentale. Orice realizare în acest domeniu era în funcție de împrejurările și condițiile specifice școlii respective și mai ales, în largă măsură, de sprijinul dat de direcția școlii în această privință.

Inainte de anul 1940, aveam școli normale cu opt clase, în care elevii erau primiți după absolvirea a patru clase primare. Acest tip de școală avea anumite avantaje față de cel de mai tîrziu cu patru clase. Pe drept cuvînt se poate afirma că într-o școală de specializare în opt ani se poate face mai mult decît în patru. Mai ales predarea dexterităților, atît de importante pentru viitorii învățători, înscrise în programa analitică începînd cu clasele inferioare, după un plan bine chibzuit, putea să se desfășoare pe o scară întinsă și să dea rezultate cît mai satisfăcătoare. Elevii se adaptau ușor îndrumărilor didactice, însușindu-și cele predate cu mai puțină greutate și cu mai mult rezultat decît elevii mai mari.

Un singur mare neajuns îl prezenta muzica instrumentală, unde într-o singură oră pe săptămînă trebuiau să fie instruiţi la violină 35—40 elevi. Fiind vorba de instruire individuală, acest fapt, din punct de vedere pedagogic, era o absurditate. Această situaţie s-a înlăturat abia în timpul din urmă, în ultimii ani de şcoală pedagogică, în urma dispoziţiilor Ministerului Invăţămîntului, de a se împărţi fiecare clasă la ora de violină în grupuri de cîte zece elevi. Astfel, fiecare elev putea primi lecţie la violină o dată pe săptămînă. Dacă s-ar fi aplicat această dispoziţie acum 30 de ani la şcoala normală de opt clase, deprinderea muzicii instrumentale ar fi fost pe deplin asigurată şi s-ar fi desfăşurat în condiţii optime. Totuşi, pe lîngă acest mare neajuns al şcolii din trecut, în practica mea de 20 de ani de la şcoala normală din Cluj, am avut mai mulţi absolvenţi care au urmat conservatorul şi astăzi sînt profesori de muzică sau membri în orchestra Operei din Bucureşti şi Cluj.

Imediat după 1944, şcoala normală s-a redus la patru ani. Acest timp de şcoală, din punct de vedere al instruirii muzicii, n-a prezentat nici un avantaj. Elevii, intrînd în şcoală după terminarea ciclului II, se adaptează mai greu decît cei mici la diferitele exerciţii de violină, mîna lor fiind mai rigidă, muşchii degetelor mai înţepeniţi în urma muncii agricole de vară. Dacă nici prin singura soluţie salutară, de împărţire a elevilor în grupuri de cîte zece, nu s-a ajuns la rezultatul dorit, aceasta cred că trebuie atribuit următoarelor cauze:

1. Lipsa de instrumente suficiente atît în inventarul şcolii cît şi la elevi.

2. Lipsa de înţelegere a direcţiei Şcolilor pedagogice cu privire la natura studiului violinei. S-a accentuat în şcoală mereu, în toate cazurile şi timpurile, importanţa pregătirii muzicale a viitorilor învăţători. Dar am rămas numai la atît: s-a accentuat un lucru fără să i se dea mai departe atenţia cuvenită, fără a căuta cîtuşi de puţin căile cele mai potrivite pentru o soluţionare corespunzătoare bunului mers al învăţămîntului muzical, şi, mai ales, fără a ţine seama de natura excepţională a studiului muzicii, *pentru pregătirea căruia se cer neapărat condiţii cu totul diferite faţă de pregătirea altor obiecte de învăţămînt.* Cunoştinţele muzicale nu se pot însuşi decît prin exerciţii perseverente, pentru care trebuie să se creeze la şcoală condiţii corespunzătoare. Dacă timpul de meditaţie zilnică era destinat pregătirii lecţiilor pentru ziua următoare, trebuia ca o anumită parte din acel timp de meditaţie să fie folosit — cu aprobarea direcţiei — pentru exerciţiile zilnice la violină. Nu putem pretinde elevilor o pregătire muzicală corespunzătoare, dacă nu le dăm posibilitatea să-şi facă exerciţiile la violină. Dacă unii elevi au izbutit totuşi să se ocupe mai intens de exerciţiile la violină, aceasta au făcut-o sacrificînd frînturi de timp din orele de meditaţie, riscînd să aibă de înfruntat chiar sancţiunile disciplinare ale direcţiei pentru nerespectarea orarului de meditaţie.

Hotărîrea cu privire la înfiinţarea Institutului pedagogic a pornit, desigur, din constatarea că şcolile noastre normale pedagogice din trecut n-au corespuns cerinţelor programei şcolare, n-au dat rezultatul dorit.

Invăţămîntul muzical va da rezultate satisfăcătoare numai dacă, bazîndu-ne pe concluziile trase din analiza şcolilor din trecut, vom aplica anumite inovaţii necesare pentru asigurarea bunului mers al procesului de instruire. Numai înlăturînd lipsurile şcolilor din trecut şi numai însuşindu-ne o atitudine şi mentalitate justă faţă de studiul muzicii instrumentale, vom putea atinge scopul de a studia violina în şcolile pedagogice. Rămîne deci o problemă a viitorului ca soarta învăţămîntului muzical să ia o întorsătură mai favorabilă.

Din analiza de mai sus am constatat că în şcolile noastre din trecut, instruirea muzicii instrumentale n-a putut fi făcută în condiţii favorabile. Cum am putea preîntîmpina acest neajuns pentru viitor, oricare ar fi forma şcolii pedagogice? Cred că aceasta se poate face printr-o pregătire muzicală anterioară a elevilor, înainte de a intra în şcoala pedagogică.

Dacă elevii noştri ar intra în Institutul Pedagogic cu o oarecare pregătire anterioară la violină s-ar îmbunătăţi mult perspectivele de realizare în această latură. De aceea enunţ următoarele propuneri, oricare ar fi forma de şcoală pedagogică pe viitor:

1. La examenul de admitere să nu se primească decît elevi cu o bună pregătire muzicală. Să nu se primească sub nici un motiv decît elevi care au terminat cel puţin o metodă la violină şi sînt în stare să descifreze cîntece şcolare uşoare. În felul acesta, chiar în doi ani, la Institutul Pedagogic, elevii şi-ar putea însuşi o dexteritate oarecare în tehnica violinei, completîndu-şi fiecare individual pregătirea anterioară. De asemenea candidatul să se prezinte la Institut cu violina sa.

2. În legătură cu pregătirea anterioară a elevilor, propun să se creeze la ciclul II şi la clasele de liceu un cerc de muzică instrumentală pentru toţi elevii iubitori de muzică, în special pentru aceia care intenţionează să urmeze, după absolvirea liceului, Institutul Pedagogic. Astfel, în acest cerc s-ar putea ajunge

la rezultate foarte bune, avînd de a face instruirea numai cu un număr redus de elevi, care pînă la terminarea liceului și-ar putea însuși o tehnică considerabilă la violină. Prin acest procedeu s-ar ușura mult instruirea muzicii instrumentale în Institutul Pedagogic și ar fi întrucîtva asigurat și rezultatul dorit.

Numai ținînd seama de condițiile create prin propunerile de mai sus, putem aduce învățămîntul muzical la menirea-i adevărată, legată de scopul urmărit: pregătirea muzicală cît mai temeinică a viitorilor învățători.

Să ne gîndim numai la rolul important ce-l are viitorul învățător nu numai în școală, ci și la căminul cultural, la organizarea și instruirea corurilor sătești. Această muncă de culturalizare a țărănimii la sate n-o poate duce învățătorul la bun sfîrșit fără cunoștințele muzicale necesare.

Un învățător fără vioară în mînă e ca un soldat fără pușcă.

Dacă nici acum, în ceasul al 12-lea, cînd părăsim școlile trecutului și pornim spre o formă nouă de școală, nu vom aduce o reformă radicală în învățămîntul muzical, soarta muzicii în școlile noastre va fi definitiv primejduită.

În ceea ce privește muzica la ciclul II și în clasele de liceu, e urgentă nevoie de manuale de muzică. Aceste manuale ar trebui să cuprindă întreaga materie cerută de programa analitică la muzică, în așa fel încît toate cunoștințele prevăzute pentru clasa respectivă, să fie grupate sistematic în capitole separate, după categorii. Această grupare a materiei în capitole separate ar avea drept scop ca elevii să poată oricînd răsfoi și găsi cu ușurință orice problemă muzicală, tratată în clasa respectivă. Plecînd de la faptul că studiul muzicii e considerat ca o completare la cultura generală și deci nu are în fața elevilor aceeași importanță ca celelalte studii, pentru a face studiul mai agreabil elevilor ar trebui ca manualele să fie editate într-o formă cît se poate de atrăgătoare și cu un conținut cît mai interesant, bogat în ilustrații. În manualele de muzică editate de minister cu 2—3 ani în urmă s-a încercat să se extragă cunoștințele teoretice din exemple de cîntece. Acest procedeu nu a dat rezultate căci noțiunile teoretice erau răsfirate printre cîntece pe întregul cuprins al manualelor, neformînd între ele o înlănțuire sistematică, un întreg unitar bine închegat. Astfel, elevii se alegeau cu anumite cunoștințe vagi, nedeslușite pe deplin.

O dată cu reintroducerea muzicii în clasele de liceu este potrivit să se ia dispoziții ca nota de clasificare a elevilor la muzică să aibă aceeași valoare ca și la celelalte studii. Toți elevii pot învăța teoria muzicii, istoria muzicii etc., indiferent dacă au sau nu auz muzical. Dacă elevii ar ști că și la muzică pot rămîne corijenți sau repetenți, ar avea atitudinea cuvenită și față de acest studiu și nu ar subaprecia ora de muzică și truda profesorului. În situația actuală numai un mic procent de elevi învață muzică, cei mai mulți nu arată nici cel mai mic interes față de ora de muzică, știind că nu pot fi „căzuți“ la această materie.

Potrivit cerințelor programei analitice, propun ca materia la muzică să fie împărțită în capitole separate, în felul următor:

I. *Manualele la ciclul II:*

1. Cunoștințe elementare din teoria muzicii, 2) solfegii aranjate în mod metodic, 3) pagini din istoria muzicii, 4) cîntece pe 1, 2, 3 voci egale, care ar forma un repertoriu potrivit pentru ora de ansamblu coral.

II. *Manualele pentru clasele de liceu:*

1) Teoria muzicii, 2) noțiuni elementare de armonie și contrapunct, 3) istoria muzicii universale, 4) istoria muzicii romînești, 5) solfegii, 6) cîntece pe 1, 2, 3 voci egale și pentru cor mixt, repertoriu selecționat de Ministerul Învățămîntului în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, pentru orele de ansamblu coral.

III. *Manuale pentru școli pedagogice:*

1) Teoria elementară a muzicii, 2) noțiuni elementare de armonie și contrapunct, 3) formele muzicale, 4) istoria muzicii universale, 5) istoria muzicii romînești, 6) solfegii în cheia de sol și cheia de fa, 7) cîntece pe 1, 2, 3 voci egale, ca repertoriu pentru școli elementare, 8) îndrumări extrase din metodica predării muzicii vocale în școlile elementare, 9) îndrumări cu privire la organizarea, instruirea și dirijarea corurilor sătești, 10) repertoriu de cîntece pentru cor mixt, potrivite pentru coruri sătești.

Am considerat ca o problemă de conștiință să prezint în cele de mai sus situația învățămîntului muzical în școlile noastre, așa cum a fost în trecut și pînă în zilele noastre, voind a justifica pe această cale rezultatul puțin satisfăcător la care s-a ajuns în educația muzicală la noi. Am expus toate lipsurile din trecut, arătînd totodată și modul de îndreptare a acestor lipsuri în speranța că cele tratate mai sus vor găsi ecoul cuvenit.

Sărbătorirea a 75 ani de la nașterea lui George Enescu

A 75-a aniversare a nașterii lui George Enescu a fost sărbătorită în întreaga țară.

La 18 august a avut loc la București, în sala Ateneului R.P.R., adunarea festivă închinată aniversării nașterii genialului compozitor romîn. Adunarea s-a desfășurat sub auspiciile Ministerului Culturii și Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

La adunare au luat parte tovarășii Emil Bodnăraș, Iosif Chișinevschi, Leontin Sălăjan, Ștefan Voitec, Ioan Cozma, Petre Lupu, P. Niculescu-Mizil, Pavel Țugui, oameni ai artei și culturii, un public numeros.

Au fost de față reprezentanți ai unor misiuni diplomatice acreditate la București.

La adunare a participat muzicianul belgian Jean Absil, muzicologul slovac Jiri Vysl̆ouzil și alți oaspeți de peste hotare.

La masa Prezidiului Adunării au luat loc: acad. *Mihail Ralea*, președintele Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, *Ion Pas*, prim locțiitor al ministrului Culturii, acad. *Mihail Jora*, maestru emerit al artei din R.P.R., *Mihail Andricu*, membru corespondent al Academiei R.P.R., maestru emerit al artei din R.P.R., *Ion Dumitrescu*, maestru emerit al artei din R.P.R., prim-secretar al Uniunii Compozitorilor, *Dimitrie Dinicu*, artist emerit al R.P.R., directorul conservatorului „Ciprian Porumbescu", *Zeno Vancea*, maestru emerit al artei din R.P.R., secretarul secției de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor, *Alfred Alessandrescu*, maestru emerit al artei din R.P.R., prof. univ. *George Breazul* și prof. univ. *Florica Musicescu*, artistă emerită a R.P.R.

Adunarea festivă a fost deschisă de maestrul Ion Dumitrescu.

A luat apoi cuvîntul tov. Ion Pas care a subliniat faptul că alături de oamenii de artă, întregul nostru popor își exprimă sentimentele de dragoste și respect față de memoria marelui George Enescu. Vorbitorul a arătat:

„Genialul artist este și va rămîne pentru totdeauna prezent în istoria creației muzicale și a interpretării ei, în conștiința poporului romîn ale cărui nobile năzuințe și-au găsit în George Enescu tălmăcitorul și sprijinitorul. Va rămîne în conștiința poporului care-i va purta caldă, neștirbită recunoștință, deoarece artistul de geniu a fost și un cetățean vrednic în serviciul intereselor poporului său și al marilor idealuri ale umanității.

Enescu a fost și a rămas alături de poporul său la ale cărui suferințe a vibrat totdeauna, cu ale cărui năzuințe de mai bine s-a identificat. Poporul romîn, liber, regimul de democrație populară dăruiesc geniului lui George Enescu, tributul recunoștinței lor".

Prof. univ. George Breazul a luat apoi cuvîntul. Evidențiind figura lui George Enescu, vorbitorul a subliniat rădăcinile pe care le are creația sa în felul de gîndire muzicală a poporului nostru. În legătură cu activitatea de interpret a lui George Enescu, prof. G. Breazul a arătat:

„Această activitate ia forma unui adevărat apostolat, dedicîndu-se ridicării nivelului culturii muzicale a concetățenilor săi. Cutreierînd țara-n lung și lat, în tîrguri și tîrgușoare, pretutindeni a umblat, a concertat, a cîntat și a încîntat, ducînd vestea muzicii și înflăcărînd pe toți cei care au avut fericirea să-l asculte. Enescu deschide în muzică o nouă etapă, dă noi perspective puterilor de expresie. In opera ce ne-a rămas de la el, în simfonii și în muzica de cameră, în cele două rapsodii romîne, ca și în grandioasa sa tragedie lirică „Oedip" Enescu a concentrat stilul său propriu, o nouă cucerire a dezvoltării artei muzicale. Prin cele două rapsodii ale sale el a dus vestea muzicii romînești în lumea întreagă.

Aniversarea împlinirii a trei pătrare de veac de la nașterea marelui maestru — a încheiat vorbitorul — înalță în conștiința poporului nostru, a slujitorilor artei sonurilor, luminosul relief al puternicei sale personalități, genial interpret al dorului și al elanului, al doinei și horei, al omului patriei noastre. Mai dornici de a coborî în sufletul lui și asimila nepieritorul har de frumuseți al artei lui, așteptăm înfrigurați prilejurile de a trăi cît mai intens, sub farmecul muzicii enesciene, tindem să-i adîncim cunoașterea și fructuoasa viață. Sprijin hotărîtor oferă azi poporului, artiștilor și oamenilor de știință conducerea statului care a luat asupră-și grija valorificării moștenirii enesciene. Ea a devenit o problemă de stat".

Adunarea festivă s-a încheiat cu un concert festiv Enescu, al cărui program a cuprins „Dixtuorul" pentru instrumente de suflat op. 14 (în interpretarea unui grup de soliști: N. Alexandru, M. Teodorescu, C. Iliuță, P. Tornea, C. Ungureanu, C. Cernăianu, E. Biclea, G. Popa, I. Bădănoiu, P. Staicu, precum și însemnate fragmente din tragedia lirică „Oedip" (interpretate de artistul emerit Constantin Stroescu, Gabriel Năruja, corul radio — dirijor G. Danga, Corul Filarmonicii — dirijor Vasile Pîntea, orchestra radio). Conducerea muzicală a întregului concert

Ion Pas, prim locțiitor al ministrului culturii rostindu-și cuvîntul comemorativ.

i-a aparţinut dirijorului Constantin Silvestri, maestru emerit al artei din R.P.R.

*

Presa centrală şi cea locală au adus omagii lui George Enescu. Au semnat articole — Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, J. V. Pandelescu, George Bălan, Alfred Hoffman, Viorel Cosma, T. Milcoveanu, F. Schapira, ş.a. La radio a fost organizat un ciclu de emisiuni consacrate geniului lui George Enescu.

Revista „Muzica" a publicat un număr special închinat lui George Enescu. Cu prilejul celei de-a 75-a aniversări a naşterii lui George Enescu au apărut volumele : ,,George Enescu şi opera sa „Oedip" de Lucian Voiculescu şi „Enescu" de Andrei Tudor.

Prime audiţii de muzică romînească la Radio

Emisiunea de prime audiţii deschisă de Radiodifuziune, continuă cu noi lucrări de muzică de cameră romînească, contribuind la răspîndirea acestor compoziţii în rîndul iubitorilor de muzică. De data aceasta am putut audia lucrări de proporţii mai mari şi unele de o remarcabilă valoare artistică, cum au fost liedurile pe versuri de Zaharia Stancu ale maestrului Mihail Jora, Cvartetul de coarde nr. 2 de Constantin Silvestri şi multe altele. Ne vom opri asupra lucrărilor în ordinea prezentării lor, spicuind cîteva aspecte mai deosebite ale acestora. Astfel vom începe cu emisiunea dedicată compozitorilor clujeni.

„Andante" din suita de flaut de Gabriel Jodal : piesa poartă pecetea unei intimităţi întîlnită în muzica de cameră romantică... pe de altă parte ea este foarte echilibrată şi clară în ce priveşte expunerea. Muzicalitatea autorului e o reală calitate, umbrită însă de lipsa de îndrăzneală şi de mijloace de tehnică componistică prea puţin variate. Mai mult ne-a impresionat ,,*Cintecul de dragoste*" pentru voce şi pian de Max Eisicovits, cu un lirism emoţionant şi armonii colorate, prezentate în acompaniamentul reuşit al pianului. In încheierea programului am ascultat *Sonatina* de Erwin Junger, scrisă pentru vioară şi pian. Lucrarea se încadrează într-o formă clasică, foarte sever respectată, cu un melos folcloric, care în partea a doua prezintă o cantabilitate frumoasă, pătrunzătoare, creînd o atmosferă nostalgică, inspirată. În acest sens Sonatina are calităţi. Dar, observăm aici ca şi în mai toate lucrările audiate o stagnare, o definitivare la un spirit învechit, anacronic, cu totul străin de sensibilitatea veacului nostru. Erwin Junger intră în categoria de tineri care s-au stabilit la un gen, în care încearcă să suprapună o tehnică romantică peste un colorit folcloric, lucru ce duce la idilism sau la un romantism inexpresiv. Un studiu mai intens al muzicii contemporane, îl va feri desigur de aceste scăderi. In acest sens Trio-ul de coarde al lui Cornel Ţăranu, alt tînăr clujean, scris la numai 16 ani de către compozitor, prezintă un spirit contemporan mai pronunţat şi am putea spune că are idei mult mai originale.

In general o timiditate predomină în operele autorilor clujeni. Bineînţeles că sînt şi excepţii. Astfel muzica lui Sigismund Toduţa poate fi luată ca un exemplu pozitiv, deoarece autorul în fiecare lucrare pune noi probleme creatoare şi caută să nu se izoleze de problemele artei contemporane.

Sonata pentru vioară şi pian de Dimitrie Cuclin : este scrisă în 1923, şi are trei părţi variate ca tempo : Allegro, Andante sostenuto şi iar Allegro. Lucrarea începe printr-o temă pregnantă intonată de vioară, cu accente de virtuozitate a dublelor corzi, desfăşurîndu-se într-o linie de mare respiraţie continuă, întreruptă de unele pete de culoare armonică. Forma este de sonată, cu un suflu puternic al romantismului de la finele veacului trecut şi cu unele accente ale muzicii franceze. Scriitura bogată, amplă, pastuoasă a celor două instrumente constituie o altă caracteristică a acestei părţi. În Andante, unisonul pianului în grav, schimbă întreaga atmosferă a muzicii sonatei. Acesta e reluat de vioară imprimînd bine tematica părţii, cu un caracter mai sumbru, mai meditativ, amintind de atmosfera recitativului Sonatei de Franck. Urmează o mişcare mai repede, ce contrastează, ca apoi să revină ideea iniţială. În general, în această parte simţim într-o formă a liedului lărgit, multe contraste, pe care le găsim foarte bine venite în cadrul acestui Andante. Finalul este tipicul rondo sonată beethovenian, plin de optimism, robust, cu nuanţe de veselie, variat ca elemente expresive, încheind sonata printr-un perfect echilibru cu celelalte părţi. Credem însă că această sonată nu este cea mai reprezentativă pentru muzica maestrului Cuclin, deoarece în ciuda unei măiestrii remarcabile, conţinutul ni s-a părut mai puţin expresiv, din cauza unui limbaj pe care l-am găsit prea sever legat de concepţia şi suflul clasicilor. Considerăm că ar trebui popularizată mai intens opera maestrului, pentru a ne face o impresie mai clară asupra acesteia. Simfoniile nu sînt cunoscute, ceea ce constituie un lucru nefiresc, deoarece ştim că autorul a ajuns la un număr remarcabil.

Cvartetul de coarde nr. 2 de Constantin Silvestri, scris în 1947 : are patru părţi : prima parte „Con passione", partea a II-a „Brillante giocoso", partea a III-a „Nostalgico", partea a patra „Con virtuosita ma leggero". Forma este de sonată în prima parte, scherzo, în partea a doua, lied în partea a treia şi un fel de rondo-sonată în final. Cvartetul începe pasionat, expresiv, dar fără nimic exterior. Specifice sînt nuanţele patetice în punctele culminante. În partea următoare apar accente sarcastice într-o expunere concisă, cu o luxuriantă instrumentaţie. In penultima parte apare tipica atmosferă ,,silvestriană", pe care am întîlnit-o şi în Andantele pieselor de coarde, dar mai ales în „Cîntecele de pustiu" şi în liedurile pe versuri de Rilke. La Silvestri spiritul contemporan, de a prezenta, prin mari contraste, părţi sumbre urmate de un spirit de un optimism pronunţat sînt întîlnite foarte adesea, cu deosebirea însă că în „morbul morţii" al mişcărilor lente, autorul strecoară şi momente de un lirism şi un umanism profund, care îi dau o notă cu totul personală. Finalul, mişcat, ca tempo, cu nuanţe de grotesc dar cu mult farmec, aduse peste momente de ostinato, trece într-un optimism ce rezolvă conflictele prezente în întreaga lucrare. Ba mai mult, am putea spune că acest final revarsă împăcarea beethoveniană în încheiere.

Lieduri pe versuri de Zaharia Stancu de Mihail Jora : maestrul Jora trebuie considerat pe drept cuvînt ca întemeietorul liedului vocal romînesc modern, prin personalitatea stilului, varietatea conţinutului şi prin alegerea versurilor foarte reprezentative în literatura romînească, ale lui Eminescu, Arghezi, Blaga, Bacovia etc., pe care muzica le leagă într-un tot unitar.

Cîntecele audiate sînt : „Pentru începutul cîntecelor", „Calm", şi „Pasăre verde". Ele reprezintă fără exagerare, paginile foarte bune ale muzicii vocale romîneşti. Primul e foarte sugestiv, dramatic, în cel de-al doilea ne-a impresionat inspirata frază: „Iarnă, de ce ţi-ai mînat viscolele"... care imprimă de la început o stare de spirit aparte ; în ultimul cîntec, realizat cu o măiestrie şi o inspiraţie deosebită, vocea redă întru totul acea stare sufletească a versurilor ; „Pasăre verde, lasă-ţi aripa, macină-ţi clipa... cuibul tău s-a prăvălit"...

Este o emoţie puternică, cu un fond tragic, dar atît de omenească în toată realizarea ei.

*

În concluzie, subliniind aportul Radiodifuziunii în domeniul popularizării noilor creaţii romîneşti, relevăm în acelaşi timp meritele în acest sens ale unor interpreţi ca : Cornelia Gavrilescu, Ecaterina Vîlcovici, Lisette Georgescu, Angela Stancu, Rosi Stern, Valentin Teodorian, Dumitru Pop, Ferdinand Weiss, Ştefan Ruha şi Cvartetul Uniunii Compozitorilor (Lucian Savin, Mendi Rodan, Wilhelm Berger, Alfons Capitanovici).

DORU POPOVICI

Concertul dirijat de K. F. Dankevici

Cu prilejul manifestărilor din cadrul „Decadei literaturii și artei ucrainene“ ne-a vizitat țara artistul poporului din U.R.S.S. Konstantin Fedorovici Dankevici, președintele Uniunii Compozitorilor din R.S.S. Ucraineană.

Născut la Odesa, în 1905, K. F. Dankevici a urmat conservatorul în orașul său natal, absolvindu-l cu succes în 1929. Încă din vremea studiilor el a fost înclinat spre creația muzicală, compunînd o serie de lucrări din diferite genuri ale muzicii. Drumul său creator, început cu trei decenii în urmă, este caracterizat printr-o constantă preocupare de a uni maxima accesibilitate a muzicii cu generozitatea conținutului ei. Cea mai recentă dintre creațiile sale de mai mare amploare — opera „Bogdan Hmelnițki“ — se caracterizează tocmai prin aceste trăsături. K. F. Dankevici desfășoară o intensă activitate obștească și totodată este profesor la Conservatorul din Kiev.

La concertul prezentat în fruntea orchestrei simfonice Radio, în 2 septembrie 1956, K. F. Dankevici a dirijat trei poeme simfonice de compoziție proprie, în primă audiție la noi: „Taras Șevcenko“, „Othello“ și „1917“.

Primul poem, scris cu ani în urmă, este o evocare a personalității marelui poet ucrainean. K. F. Dankevici a folosit în chip sugestiv, în cadrul lucrării, o melodie populară ucraineană care îi era deosebit de dragă poetului. Din tragedia shakespeariană, Dankevici a ales cinci momente pe care le-a evocat în poemul său simfonic: „Furtuna pe malurile Ciprului“, „Dragostea“, „Îndoielile și suferințele lui Othello“, „Suferințele Desdemonei“, „Moartea eroilor“.

În scurtul poem „1917“, K. F. Dankevici folosește cu prisosință procedeul citatului muzical pentru sugerarea conținutului de viață care i-a inspirat scrierea acestei lucrări. Fragmente din „Porniți înainte tovarăși“ și „Internaționala“ se aud frecvent.

În ceea ce privește stilul, poemele lui K. F. Dankevici au puternice rădăcini în creația clasică rusă — îndeosebi în poemele simfonice ale lui Ceaikovski — intemeindu-se însă pe folclorul ucrainean. Pline de patos, de vigoare și generozitate, ele dovedesc totodată stăpînirea mijloacelor orchestrale de către compozitor (deși poate că o mai economică folosire a alămurilor ar fi fost de dorit, îndeosebi în „1917“).

Concertul a fost dirijat de K. F. Dankevici cu mult elan și cu siguranță; orchestra a cîntat plină de însuflețire, ceea ce a contribuit la buna prezentare a lucrărilor.

C. TEODORIU

Concursul Robert Schumann

— de vorbă cu prof. Florica Musicescu —

Pe prof. Florica Musicescu, artistă emerită a R.P.R., am găsit-o acasă, după reintoarcerea din R. D. Germană, cu puține zile înainte de a pleca la Budapesta, ca membră în juriul concursului Liszt. Răsfoia citeva din publicațiile apărute în R. D. Germană cu prilejul manifestărilor din cadrul centenarului Schumann: un frumos album, legat în pînză, cuprinzînd o serie de studii de muzicologie ale unor cercetători germani, polonezi, suedezi, maghiari, elvețieni și olandezi, precum și broșura-program editată de „Comitetul german Schumann“ cu prilejul acestui „Schumannfest“ din Zwickau (22—29 iulie 1956).

Din capul locului convorbirea a fost „în temă“, întrucît niciodată nu-i place eminentei noastre profesoare de pian să piardă vremea cu prea multă vorbărie.

— O s-o luăm de la început: Am plecat cu toții mai întîi la Berlin... „Toții“, adică un grup de tineri interpreți (la canto: Dan Iordăchescu, Lila Cristescu, Emilia Petrescu-Cironeanu, Geta Marinide, Anahida Cherpician; la pian: Liana Șerbescu), Cecilia Stein de la Ministerul Culturii, Radu Drăgan care i-a acompaniat pe cîntăreți și cu mine, care făceam parte din juriul de pian.

Deschiderea festivă a manifestărilor a avut loc în 8 iulie la Berlin, la Opera de Stat. Ședința a fost deschisă de Ministrul adjunct al Culturii — prof. Hans Pischner, Hermann Abendroth, cunoscutul dirijor german, decedat la 29 mai 1956, era președintele Comitetului Schumann. Era firesc ca primul cuvînt să fie rostit în memoria sa. Prof. Dr. Karl Laux a evocat apoi personalitatea lui Robert Schumann. A început apoi concursul — primul concurs internațional Schumann.

— *Puteți să-mi spuneți cine făcea parte din juriu?*

— La canto era președinte prof. Karl Laux și din juriu făceau parte Sveșnikov (U.R.S.S.), Rösler (R. P. Ungară), Iosipov (R. P. Bulgaria), Kühn (R. Cehoslovacă), Bandrowska-Truska (R. P. Polonă), Aubrey Pankey (S.U.A.), Bochelmann, Losse, Helma Prechter (R. D. Germană), Lore Fischer (R. F. Germană). La pian, președinte era Hugo Steurer (R. D. G.), vicepreședinți: Oborin (U.R.S.S.) și Seidhofer (Austria); secretar Webersiucke (R. D. G.); membri: Agosti (Italia), Hofmann (R. P. P.), Pal Kadosa (Ungaria), Lazare Levy (Franța), Maxian (R. Cehoslovacă), Timo Mikkilä (Finlanda), Puchelt (Berlin), Schneider-Marfels (R. D. G.), Din San-ten (China), Willumsen (Danemarca) și cu mine.

Rezultatele concursului sînt cunoscute. La pian: pr. I Rose Schmidt (R. D. G.), pr. II, Irina Sialova (U.R.S.S.), pr. III, Lydia Grichtolovna (Polonia) și Mihail Voskresenski, etc. La canto: pr. I, Kira Isotova, Alexandr Vedernikov (U.R.S.S.), pr. II, Bar (R. Cehoslovacă) și Kehl (R. D. G.), pr. III Dan Iordăchescu (R.P.R.), etc. Era al doilea mare succes internațional al baritonului nostru. Un preludiu la cel de la Salzburg.

— *La concursuri se prezintă în general artiști care nu au ajuns încă la deplină maturitate. Ceea ce se poate deci aprecia la orice concurs este talentul, orientarea gustului, cultura, pregătirea „meșteșugărească“ etc. Din acest punct de vedere v-aș ruga să ne spuneți cîte ceva despre nivelul concursului și despre delegația romînă.*

— Deși numai unul din cîntăreții noștri a luat premiu, nu trebuie în nici un caz să se creadă că delegația noastră ar fi fost slabă. Ea s-a prezentat, în general, bine și a arătat că în țara noastră se cultivă un „stil Schumann“ autentic. In ceea ce privește juriul de pian, în cadrul căruia am lucrat, problema autenticității stilului Schumann, a fost problema-cheie, pianistica propriu-zisă trebuind să fie complet subordonată bogăției conținutului muzicii lui Schumann.

In general am putut asculta mulți pianiști buni, cu o temeinică „meserie“. Astăzi, a-ți însuși o tehnică pianistică foarte bună nu mai este o problemă atît de grea. Dintre sutele și miile de pianiști buni din lume numai cei înzestrați cu talent mare, cei „cu steaua în frunte“, saltă dincolo de pianistică, în *muzică*, în *Artă*, cu A *mare*. Din acest punct de vedere, deși încă puțin necopt, încă nerealizat pe deplin, mi-a apărut a fi o mare promisiune, de pildă, Mihail Voskresenski în care simți că pîlpîie o flacără deosebită.

Am ascultat 34 de pianiști, din care 13 au intrat în etapa a II-a și numai 8 în finală. In etapa I-a era obligatorie în afară de Fantezia sau una din cele două sonate și o lucrare națională. Am ascultat deci muzică de Martinu, Prokofiev, Bartók, Hindemith, Honegger, Nielsen și Enescu. In general, în timpul concursului a domnit o atmosferă de seriozitate, aș spune de slujire credincioasă a muzicii. Fiecare după puterile sale...

Cum spuneam, îndemînarea pianistică exista, dar „abaterile“ de la stil se vădeau în ceea ce privește sensibilitatea schumanniană: adesea în loc de *pasiune* observai *grabă*, în loc de *duioșie — moleșeală*. În piesele naționale contemporane însă, candidații se aflau mai la ei acasă.

— *În discuțiile avute cu membrii juriului, a venit desigur vorba de viitoare concursuri, eventual în țara noastră!*

— Da! ...Mai toți și-au manifestat dorința de a ne vizita țara. Mikkilä face sonate cu violoncelistul Tibor de Makula, Maxian cîntă ca solist, de pildă, în concertul de pian de Dvorak (necunoscut la noi), Pal Kadosa are un concert propriu de pian, pe care-l cîntă, ș.a.m.d. Ei ar putea veni la noi în vizită și ar aduce elemente de împrospătare a repertoriului... Cît despre concursuri, cu toții au fost de acord că ele se fac prea des. Colegii mei din juriu erau de părere că aceste concursuri au devenit aproape o „modă" care dă desigur satisfacții dar riscă să orienteze educația și atenția tinerilor mai mult spre pregătirea în vederea competiției, decît spre aceea în vederea maturizării lor progresive. Preocuparea principală trebuie să fie *muzica* și nicidecum *laurii*. Am avut și mici convorbiri pe teme didactice, de pildă, cu Lev Oborin. Cu acest prilej mi-a spus și el că, prea adesea, la conservatoare, fiecare profesor consideră că materia pe care o predă el — fie de specialitate, fie nu — este cea mai importantă din programă...

— *Apoi ați plecat din Berlin...*

— ...la Zwickau — orașul natal al lui Schumann — unde a avut loc un festival muzical, deschis la 22 iulie, dimineața, la Teatrul de Stat. Cu acest prilej, prof. Hans Pischner a ținut o cuvîntare și a fost prezentată muzică de Schumann (între altele Käthe Walch-Schumann, o strănepoată a compozitorului, a cîntat împreună cu Eberhard Rebling „Andante cu variațiuni" pentru două piane). În după-amiaza aceleiași zile a avut loc deschiderea „Muzeului Schumann" în casa natală a compozitorului. Un muzeu evocator: întreg interiorul în stilul Biedermeyer al epocii, vitrine cu obiecte ale compozitorului, un pian folosit de Clara Schumann, scrisori, manuscrise, tablouri... Seara am pătruns și mai bine în lumea schumanniană la prezentarea oratoriului „Paradies und Peri", scris de compozitor în 1843. Execuția a fost remarcabilă. Dirijorul Helmuth Koch a condus orchestra Radio din Berlin, opt soliști și corul Radio, cu un excepțional gust și simț al echilibrului. A fost o reală încîntare. Au urmat noi concerte, cu lucrări mai puțin sau mai mult cunoscute. La 26 iulie Gerhard Puchelt — profesor la Academia de muzică din R. F. Germană — a dat un recital. Un muzician inteligent, care a „restabilit prestigiul" Fanteziei de Schumann, care, în cadrul concursului, nu fusese întotdeauna prezentată în întregime la nivelul dorit. La festival a mai participat cunoscutul violoncelist Ludwig Hoelscher și, la 28 iulie, a cîntat Kempf în cadrul unui concert „In memoriam Hermann Abendroth".

— *Ați mai fost și în altă localitate?*

— Klingenthal și Markneukirchen, în care, pentru a treia oară avuseseră loc „Musiktage" ale artiștilor amatori între 7—21 iulie. În repertoriul manifestărilor figura multă muzică și variată...: de la muzică din secolul XVI la cîntece și marșuri de azi. Klingenthal este un centru de „lutieri". Constructorii de viori sînt cunoscuți în regiune încă din prima jumătate a veacului XVII (Melchior Lorenz). Azi, Klingenthal e cunoscut și pentru producția de instrumente ca armonicele de gură, saxofoane ș.a.m.d. Voi păstra o amintire dintre cele mai plăcute din această localitate modestă, cu un nivel de cultură muzicală de amatori atît de înalt, cu oameni atît de vrednici și amabili.

— *Mi se pare că, în felul acesta, am ajuns la capătul drumului și al interviului.*

— Nu înainte de a fi subliniat atenta ospitalitate de care s-au bucurat toate delegațiile străine, impecabila organizare a concursului și spiritul de largă înțelegere care a domnit în sinul juriului din care am avut cinstea să fac parte cu ocazia concursului Schumann.

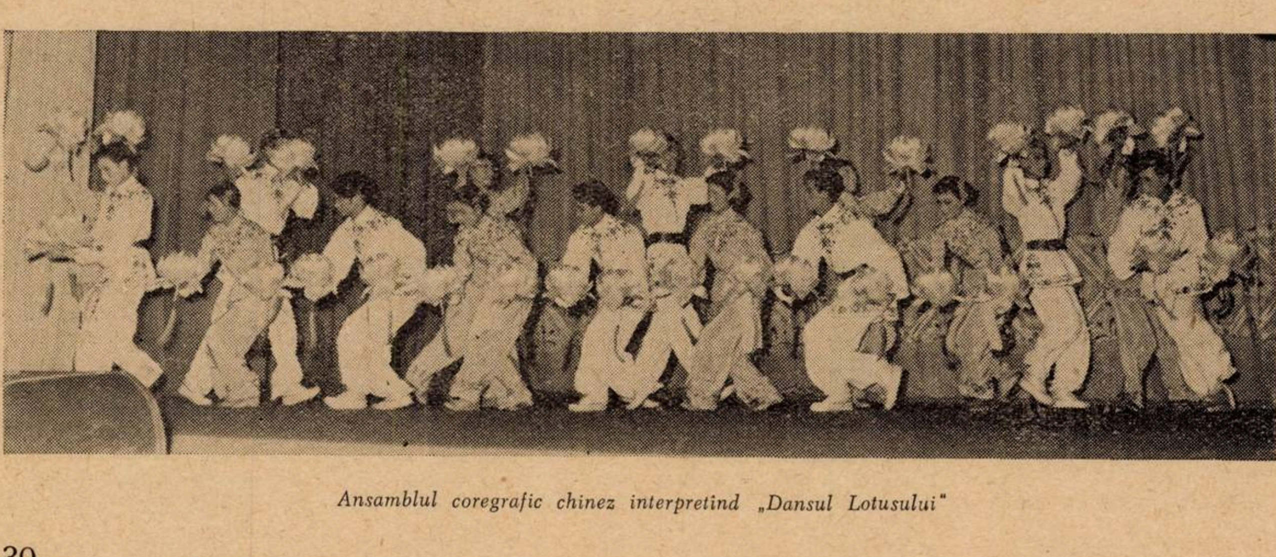
F. SCHAPIRA

Opera clasică din Pekin

Un valoros ansamblu artistic chinez compus din artiști ai Operei din Pekin, ai Teatrului Mare din Iunan, ai Teatrului din Șanhai, ai Ansamblului coregrafic „Steagul roșu", ai Orchestrei de instrumente populare a Filarmonicii și din trupa experimentală de dramă muzicală din același oraș, a vizitat țara noastră, dînd primele spectacole pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R.

Cine a venit la spectacolul Operei clasice din Pekin cu gîndul de a asista la o reprezentație obișnuită, în înțelesul curent al cuvîntului „operă" sau „dramă muzicală" (cu orchestră modernă, soliști vocali de toate categoriile, arii, duete, coruri și scene de ansamblu) a rămas surprins avînd în față un spectacol de o factură cu desăvîrșire „nouă". Acest spectacol însă a stîrnit tuturor nu numai un interes considerabil pentru „noul" și „exotismul" său, ci a produs o uimitoare impresie prin frumusețea realizării artistice, prin complexitatea și perfecțiunea mijloacelor scenice, multilateralitatea talentului și tehnicii executanților și prin conținutul de idei mereu în pas cu lupta pentru mai bine.

Ne-am dat seama curînd că acest gen de operă își are rădăcinile sale în milenara artă și cultură a marelui popor chinez și că această artă în continuu jucată și interpretată



Ansamblul coregrafic chinez interpretînd „Dansul Lotusului"

O scenă din spectacolul chinez de operă „In munţii Iandan".

de mii şi mii de interpreţi a fost continuu şlefuită pentru a ajunge la desăvîrşirea de azi. Ne-am reamintit că dacă în străvechile ei începuturi, muzica chineză era un mijloc considerat ca avînd puterea de a îmblînzi animalele, de a provoca ploaia şi timpul prielnic, mai apoi ea devine un mijloc de educaţie.

Spectacolele date în anul 1955 de ansamblurile artistice chineze cu prilejul celui de-al V-lea Festival al Tineretului, înfăţişîndu-ne specificul şi complexitatea artelor dramatice, muzicale, coregrafice, decorative, ale poporului chinez, ne-au ajutat să înţelegem mai bine spectacolul dat de Opera clasică din Pekin. Fiindcă opera clasică chineză are un foarte redus debit vocal şi anume : foarte puţine arii (dar nu în înţelesul modern al cuvîntului), mici coruri la unison, reduse convorbiri sau recitative, iar conflictul dramatic, conţinutul de idei îşi găseşte expresia, în mod obişnuit, în dans, în gest şi mimică, în pantomimă şi acrobaţie.

Mimica feţei este uneori ajutată de un machiaj multicolor care dă expresiei multă vigoare, alteori de măşti purtătoare de mustăţi şi bărbi firave sau interminabile.

Pictura străveche a poporului chinez întrebuinţînd procedeul de a însemna ideile şi sentimentele printr-o variată figuraţie a obiectelor completează posibilităţile de realizare artistică printr-o bogată costumaţie, printr-un decor simplu dar sugestiv, cuprinzînd un mare număr de mituri şi simboluri, la care mai trebuie să adăugăm obiectele, uneltele, drapelele, săbiile, amuletele întrebuinţate de interpreţi, fiecare cu rostul şi semnificaţia lor (fără de care opera chineză nu poate fi înţeleasă pe deplin).

In ceea ce priveşte orchestra operei, deşi se compune în general din instrumente de percuţie (talgere, tobe şi alte instrumente specifice), ea este capabilă să redea, cu multă fineţe, o mare gamă de ritmuri şi intensităţi sonore, variate timbre şi culori, care, cu o precizie desăvîrşită se împletesc organic cu acţiunea scenică. Nu este vorba de un simplu acompaniament, ci de o participare efectivă la desfăşurarea acţiunii care mai totdeauna exprimă o luptă aprigă a forţelor populare contra asupritorilor de natură diversă (zeităţi, spirite rele, dinastii, nobili, natura dezlănţuită, războiul, elemente retrograde etc.).

*

În opera „Scandal în castelul ceresc" (un basm care se bucură de o mare popularitate în China), Sun U-kun, regele maimuţelor, furînd piersicile cereşti şi pilulele de aur, este sortit să înfrunte furia regelui ceresc. Acesta trimite contra lui zeii vîntului, ai tunetului şi fulgerului, dragonul albastru şi cîinele ceresc. Dar dibăcia şi înţelepciunea regelui maimuţelor înfrînge oastea divină.

Am apreciat interpretările realizate de Li Cejun-Lin, Liu Lun-lun şi de ceilalţi artişti, jocul lor acrobatic, mimica lor plină de înţelesuri.

Un fragment din „Rîul de toamnă" a fost realizat de Tun Ceji-lin şi Van Sî-şui cu o plasticitate impresionantă. Este vorba de o tînără fată care vrea să ajungă la iubitul ei de care o desparte un rîu. Văzînd neliniştea fetei, un bătrîn luntraş o ajută mînuind cu dibăcie luntrea spre locul dorit.

Atît în dialogul dintre fată şi luntraş cît şi în elocventa gestică a interpreţilor, fără a cunoaşte limba chineză şi subiectul operei, s-a desluşit clar întreaga acţiune ; apropierea luntrii, dezlegarea ei de la ţărm, valurile apei, momentele de primejdie etc.

Apoi Guan Su-şan, interpreta principală a operei „Furtul buruienii fermecate" ne-a uimit cu arta ei multilaterală de cîntăreaţă, dansatoare, acrobată, cu mimica ei atît de grăitoare, în special în scena luptei cu paznicii leacului furat, cu care vrea să-şi tămăduiască iubitul.

De un binemeritat şi real succes s-a bucurat opera „In Munţii Iandan" în care eroul naţional Men Hai-gun se răscoală contra dinastiei Sun iar oştile sale de ţărani cuceresc marea cetate a acestor munţi. Lin Iun-lun ca şi întregul ansamblu au atins o adevărată culme artistică în înfăţişarea luptei care se termină în scena escaladării zidului cetăţii prin vertiginoase „salturi mortale" şi un număr mare de spectaculoase figuri acrobatice, toate de o uluitoare precizie şi desăvîrşire, subliniate cu fineţe de o muzică descriptivă.

Spectacolul a fost completat cu dansuri, cîntece populare şi cîteva piese executate de orchestra de instrumente populare.

In „Dansul cu farfurii", dansatoarele cîntă la unison o melodie simplă exprimînd cinstirea pe care poporul o aduce muncii şi vieţii fericite. Ele se acompaniază prin sunetele ritmice ale farfuriilor ce ţin în mîini, lovite de beţişoarele de bambus (întrebuinţate la mîncarea orezului). Orchestra populară acompaniază cu discreţie şi subtilitate.

Un dans din Mongolia inferioară, „Ordos", ne sugerează prin mişcările viguroase ale corpului dansatorilor şi, în special, ale umerilor şi pieptului, temperamentul înflăcărat al muncitorilor din podişul Ordos.

Dansul cu felinare „Flori de lotus" a fost interpretat cu eleganţă şi măiestrie de opt băieţi şi opt fete, făcîndu-ne să participăm la o sărbătoare nocturnă în care se aduce slavă păcii şi fericirii, reprezentate prin florile de lotus purtate de interpreţi.

La sfîrşitul dansului toate florile se unesc într-o singură şi magnifică floare ce răspîndeşte feeric raze luminoase.

Orchestra populară compusă din şapte instrumente specifice ale poporului chinez (două viori din genurile Pan Hu şi Er Hu, un flaut traversier gen Ti, o orgă de gură Şen, un instrument cu coarde Cin Cin, un ţambal Yan Ciu, o lăută Pi Pa) este capabilă să redea în mod fidel şi cu multă artă creaţiile muzicale ale poporului chinez, utilizînd în general cunoscuta gamă pentatonică.

„Un sat în sărbătoare" şi melodia „Ciobănaşul" au dat prilej solistului Liu Ciun-lin să ne prezinte un instrument cu variate sonorităţi şi timbre — un flaut traversier, amintindu-ne în registrul grav taragotul, în mediu, flautul, iar în acut, piculina, instrument cu mari posibilităţi de nuanţă şi forţă sugestivă — iar, pe de altă parte, muzicalitatea şi virtuozitatea sa.

Am ascultat apoi unele creaţii populare cum sînt : „Nunta lui Siao Er-hei" (o şarjă împotriva căsătoriei feudale), „Brodez un panou de aur“ şi cîntecul cazah „Maila“ în care am apreciat vocile mici dar clare ale interpretelor Cen Vei şi Su-Sen-lan cu o emisie puţin nazală, uneori dentală, dar cu o bună dicţiune şi o remarcabilă gingăşie. In „Maila“ s-a putut descifra cu uşurinţă un motiv asemănător cu acela din primele două măsuri ale dansului nostru „Banul Mărăcine“.

*

Programul de sală redactat de Institutul romîn pentru relaţiile culturale cu străinătatea, prezintă publicului mici rezumate ale conţinutului operelor, dansurilor şi cîntecelor interpretate. Credem însă că pentru o mai justă înţelegere a spectacolului ar fi fost necesare prezentări mai amănunţite ca şi explicaţiile necesare despre instrumentele populare chineze şi cele din opera clasică, despre diverse înţelesuri ale numeroaselor simboluri şi mituri ce apar în dansul, decorul, costumele, gestica şi obiectele interpreţilor. Nu ar fi fost de prisos chiar un cuvînt despre actuala evoluţie a muzicii şi dansului chinez, despre compozitorii chinezi, ca şi indicarea numelui compozitorilor care au prelucrat — cu deosebită măiestrie — melodiile interpretate de orchestra populară şi solişti.

Spectacolele *Ansamblului artistic chinez* au fost nu numai un prilej de a cunoaşte aspecte ale străvechii arte chineze, dar şi unul de rare emoţii artistice, contribuind la apropierea sufletească între poporul chinez şi poporul nostru.

AL. COLFESCU

Filarmonica din Oraşul Stalin în Capitală

Orchestrele simfonice din oraşele noastre de provincie încep să aibă vechime. Filarmonica de Stat „G. Dima“ din Oraşul Stalin numără şapte ani de existenţă, astfel încît perioada primei sale tinereţi începe să fie depăşită. Pentru ascultătorii concertului din seara de 15 septembrie crt., faptul a apărut evident: orchestra se înfăţişează astăzi ca un organism matur, consolidat, în care se discern tot mai puţin urmele improvizaţiei şi de la care se pot aştepta realizări artistice serioase. Dar o dată cu aceasta cresc şi exigenţele: concertele orchestrei încep să fie măsurate cu un etalon pretenţios, în care „circumstanţele atenuante“ ale debutului au o parte *tot mai mică*. Dacă este un risc aci, este în schimb şi un semn îmbucurător.

Filarmonica din Oraşul Stalin are certe calităţi: înainte de toate, pe aceea de a fi orchestră care *sună*. Indeosebi corzile au o sonoritate frumoasă, obţinută printr-un efort de omogenizare (datorit desigur în bună parte concert-maestrului încercat care este D. Teodoru), precum şi printr-o participare intensă şi efectivă a fiecărui executant. Nu se văd — ca din păcate la unele concerte ale orchestrelor mari din Bucureşti — instrumentişti care să cînte absent, mecanic, să nu vibreze în pasaje unde vecinii lor cîntă vibrat, ş.a.m.d. Străduinţa de unificare este vădită în uniformitatea trăsăturilor de arcuş, în identitatea frazării, şi are drept rezultat un sunet destul de plin şi convingător, mai cu seamă în raport cu numărul orchestranţilor. Bine au sunat solo-urile de vioară şi violoncel în Simfonia a V-a de Dvorak. Corect, dar prea rigid şi nu în stilul specific, solo-ul de violă din Rapsodia a II-a de Enescu.

Problemele mai acute se pun — ca pentru majoritatea orchestrelor noastre de altminteri — la suflători. Şi aci, în linii mari, rezultatele obţinute sînt meritorii. Sonoritatea de ansamblu a pasajelor de „tutti“ a fost bună, cu creşteri şi diminuări frumos realizate, cu intensităţi uneori impresionante faţă de mijloacele orchestrei. Dar în pasajele descoperite ale suflătorilor şi mai ales în solo-uri au ieşit la iveală deficienţe: imperfecţiuni tehnice, confuzii la *alămuri, probleme nerezolvate de respiraţie la suflători* in lemn (lucru care se resimte mai cu seamă în sfîrşiturile de frază, în acordurile prelungite şi piano: încheierea lor nesigură a compromis atmosfera din partea a II-a şi finalul simfonic de Dvorak). O mai mare atenţie trebuie dată şi acordajului. Ştim că aceste probleme sînt delicate şi ţin în parte şi de calitatea instrumentelor. Dar ele trebuie urmărite, cu oricîte dificultăţi, pentru că asigură „finisajul“ unei execuţii. S-a remarcat flautul prim (cu un sunet mic, dar îngrijit şi expresiv), cornul întîi (sunet rotund, frumoase note „filate“ în Dvorak) şi mai cu seamă primul oboi.

Anselm Honigberger a dat măsura calităţilor sale în partea de oboi-solo a *Simfoniei concertante* pentru patru suflători de Mozart. El dispune de un ton plăcut, de o tehnică precisă, de o muzicalitate caracterizată mai ales prin discreţie şi fineţe, printr-o decenţă şi un simţ al stilului care compensează o oarecare răceală. Dar prezenţa sa nu justifică, credem, abordarea acestei piese atît de pretenţioase, ale cărei dificultăţi ceilalţi solişti (T. Ciubotaru — clarinet, M. Marinescu — fagot şi I. Caloianu — corn) nu au izbutit întotdeauna să le învingă. Alături de momente realizate şi în ciuda unor eforturi manifeste de omogenitate şi acurateţe au existat părţi neizbutite fie din punct de vedere tehnic, fie din punct de vedere muzical. În „Andante“ a fost limpede că soliştii (cu excepţia oboiului), prea concentraţi asupra corectitudinii execuţiei, nu aveau libertatea necesară unei interpretări artistice. Şi acompaniamentul orchestrei a constituit latura cea mai discutabilă a întregului concert. Trecerile de la o variaţie la alta, în final, au suferit ezitări şi nesiguranţe ritmice, iar expresivitatea corzilor, pe care am apreciat-o în Enescu şi Dvorak, apărea aici exagerată atît faţă de stilul *mozartian*, cît şi faţă de execuţia cu totul diferită — păcătuind mai curînd printr-un exces de uscăciune — a soliştilor şi suflătorilor din ansamblu. Hotărît, Mozart rămîne o grea piatră de încercare.

În celelalte două *piese ale programului*, orchestra a fost mai la largul ei, dînd dovadă de o maleabilitate şi promptitudine în răspunsuri care au tradus în faptă intenţiile dirijorului Niculescu. Socotim ca interpretarea cea mai valabilă a serii, „Rapsodia a II-a“ de Enescu, executată sobru, limpede, curgător, cu o bună dozare a planurilor sonore; destul de diferită însă de concepţia dramatică a lui C. Silvestri, de pildă. Patetismul ca şi poezia muzicii au vorbit aici, am zice, „de la sine“. Mai inegală ne a apărut Simfonia a V-a de Dvorak. Momente bune — de brio, supleţe, intensitate expresivă (mai cu seamă în partea I-a şi în scherzo) s-au învecinat cu altele discutabile; lîncezeala în partea mediană a „largo“-ului, fluctuaţii de tempo nejustificate (partea I-a final), alternate cu pasaje executate dimpotrivă prea mecanic. Dvorak nu este un compozitor care să excludă elasticitatea tempilor — dimpotrivă. Dar credem că această elasticitate trebuie să se mişte între alte limite, pe unităţi de măsură mai mici, şi să fie mai organică, mai puţin exterioară: atunci ea apare nu ca un element arbitrar, ci ca un atribut care potenţează viaţa lăuntrică a interpretării.

Ne-am oprit asupra acestor probleme tocmai pentru că Dinu Niculescu este un dirijor talentat şi deasupra mediocrităţii, ca şi orchestra pe care o conduce; pentru că orchestra şi dirijorul se află într-o fază de evoluţie în care stadiul judecăţilor indulgente e depăşit, unde progresul se *obţine cu eforturi tot mai mari*. Dar aceste rezultate garantează nivelul artistic superior, la care orchestra filarmonică din Oraşul Stalin şi dirijorul ei principal au titlul legitim să aspire: ceea ce înseamnă foarte mult.

M. RĂDULESCU

Ansamblul Grenzpolizei

După dirijorii, cîntăreții, instrumentiștii din țara prietenă care au concertat în ultimii ani în fața publicului romînesc, am putut asista în vara aceasta la spectacolele ansamblului de cîntece și dansuri „Grenzpolizei". Ansamblul grănicerilor germani, deși tînăr, dovedește de pe acum mari calități. Desfășurîndu-și activitatea sub conducerea artistică a maiorului Paul Schober și a locotenentului Rudolf Kőnig (dirijor), formația abordează un repertoriu divers și interesant, — mergînd de la piese clasice pînă la cîntece de masă contemporane. De-a lungul celor două ore de spectacol, am putut admira seriozitatea și conștiinciozitatea artistică a componenților ansamblului, înaltul nivel profesional al execuției, absența oricărei urme de manieră „cazonă" în interpretare, — caracterizată dimpotrivă, printr-o deosebită finețe și grijă pentru nuanțe.

Publicul a fost impresionat de înscrierea în program a mai multor cîntece romînești, interpretate de prietenii germani cu o deosebită căldură. Nu a fost o memorare mecanică a cuvintelor unui cîntec sau două, ci un efort sincer de a pătrunde însăși esența muzicală și ideea literară a lucrărilor romînești. Astfel a sunat cu o mare putere de convingere, poemul „Partidului" de Demostene Botez, recitat în limba romînă de către un membru al ansamblului. Muzica populară romînească a fost reprezentată prin cunoscutul cîntec „Mi-ai zis mamă să mă-nsor", al cărui umor a fost înțeles și redat în nota exactă de către solist. De un mare succes s-au bucurat și piesa „Strungul, plugul și condeiul" de Radu Drăgan, executată de cor cu precizie și vioiciune, precum și „Steagul Partidului" de Matei Socor, cîntat energic și cu siguranță, dar într-o mișcare prea grăbită.

După cum era și firesc, oaspeții germani ne-au oferit mai multe cîntece populare din patria lor. Am putut astfel admira înalta pregătire a corului — relativ mic, dar extrem de omogen și receptiv la nuanțe — în piesele „Au pornit pe căi însorite", „Adam și coasta lui", „Tractorista" ș. a.

Clasicii muzicii germane au fost prezentați prin înscrierea în program a unor fragmente din lucrări de Haydn, Mozart și Lortzing, partea muzicală a spectacolului cuprinzînd, de asemenea, în deschidere și încheiere, cîteva cîntece de masă executate cu o deosebită forță dinamică.

Dansurile, aranjate de maestra de balet Hannelore Kühne, pe motive muzicale și de joc folcloristice, au fost poate partea cea mai realizată a reprezentației. Cu dansatori bine pregătiți și pătrunși de spiritul de echipă, folosindu-se mijloacele scenice relativ simple și nepretențioase, s-au creat tablouri sugestive și variate în expresie. În acest sens am remarcat „Dansul pescăresc", care sugerează legătura strînsă și colaborarea dintre oamenii muncii și grănicerii germani în lupta împotriva spionilor, precum și scena „Întîlnire prietenească la graniță", evocare a prieteniei dintre popoarele german, ceh și polonez.

La scara unei arte ce-și propune să se adreseze în chipul cel mai direct unor mase largi de spectatori, vizita ansamblului „Grenzpolizei" în țara noastră a fost o prețioasă contribuție la strîngerea legăturilor de prietenie și colaborare între popoarele noastre. Dacă publicul a primit cu vie simpatie manifestările oaspeților, iar aceștia au putut cunoaște tradiționala noastră bună primire, este de presupus că ecoul vizitei nu va întîrzia să-și arate roadele printr-o intensificare a schimburilor culturale.

RADU GHECIU

Festivalul viitorilor muzicieni

Învățămîntul artistic are desigur multe probleme specifice. Una dintre cele mai importante este asigurarea contactului elevilor și al studenților cu publicul. Într-adevăr, în afara incontestabilei verificări, pe care o constituie examenele, viitorii noștri artiști trebuie să-și verifice necontenit forțele în condițiile pe care le vor întîlni mereu de-a lungul carierei lor, adică pe scenă, biruindu-și de la început emotivitatea și punîndu-și pe deplin în valoare posibilitățile.

Fără a-și pierde cîtuși de puțin utilitatea, producțiile școlilor de muzică și ale conservatoarelor, intensificate în ultimii ani, nu rezolvă decît parțial, adică local, problema. Lipsea o manifestare de acest gen care să cuprindă manifestările școlilor și institutelor din întreaga țară.

În anul acesta, s-a ajuns pentru prima oară la o rezolvare completă a problemei de mai sus. Festivalul republican al elementelor fruntașe din școlile și institutele de artă organizat la sfîrșitul lunii iunie de Ministerul Culturii a însemnat într-adevăr un examen la un nivel mai înalt al muncii intense desfășurate în cadrul învățămîntului nostru artistic.

În primul rînd, este important să relevăm ținuta artistică îngrijită a marii majorități a participanților. Această ținută este cu atît mai apreciabilă în cazul celor mici, elevi ai școlilor elementare, care au ținut piept cu succes puternicei și inegalei concurențe a celorlalți participanți. A impresionat, prin felul îngrijit în care s-au prezentat, o serie de elevi ai școlilor elementare de muzică cum sînt Agoston Andrei-Cluj, Gavrilă Angela și Vasile Cornelia-Timișoara, ca și corul de copii compus din elevii școlilor nr. 1 și 2 din București, sub conducerea lui Miclea Iovan (Conservatorul „Ciprian Porumbescu"). Muzicalitatea cu care copiii au interpretat piese variate ale repertoriului pianistic și violonistic, cum ar fi Rondo în do major de Beethoven, 2 concerte pentru vioară de Vivaldi, fragmente din suita „Poze și Pozne" de M. Jora sau din suita de cîntece pentru copii de Bartók, constituie o dovadă a talentului acestora ca și a bunei lor îndrumări.

Festivalul a confirmat valori cunoscute publicului încă de la concursurile pentru Festivalul Mondial al Tineretului de la Bucureşti şi apoi de la Varşovia, precum şi din alte manifestări publice. De o mare preţuire s-a bucurat şi în cadrul acestui Festival înzestratul oboist Guţi Edy (Conservatorul „Ciprian Porumbescu"), care a interpretat într-un stil autentic şi cu o remarcabilă căldură a tonului, concertul pentru oboi de Haydn. La fel de apreciată a fost participarea pianistului Nicolae Brînduş, de la acelaşi conservator, bun interpret al muzicii contemporane de care s-a apropiat cu dragoste, aşa cum reiese din interpretarea sonatei a 7-a de Prokofiev şi a Jocului apelor de Ravel. Dintre ceilalţi pianişti, Cristescu Crimhilde (Şcoala medie din Bucureşti), laureată a Festivalului de la Varşovia, a confirmat încă o dată sinceritatea şi spontaneitatea care îi sînt caracteristice, învingînd aproape fără efort, dificultăţile tehnice şi interpretative ale Sonatei Lunei, precum şi ale unei Balade de Chopin. Interpretarea de către pianista Marieta Leonte (Conservatorul „Ciprian Porumbescu", anul II) a Tocattei şi Fugii în re minor de Bach, a vădit multă forţă şi siguranţă. Iudith Molnar de la Conservatorul din Cluj, participantă şi ea la Festivalul de la Varşovia, a executat cu brio, dar şi cu o oarecare afectare care ar trebui corijată, un dificil studiu de Liszt ca şi un *Impromptu de Chopin (fa diez major). In sfîrşit,* Alexandrina Zorleanu (Conservatorul „Ciprian Porumbescu") în continuă transformare, a executat cu multă înţelegere partita în la de Bach.

Dintre violonişti, Varujan Cozighian şi Avy Abramovici, ambii de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", au lăsat o impresie deosebită atît din punct de vedere al tehnicii violonistice, bine pusă la punct, cît şi din acela al unei interesante concepţii interpretative. Dacă la Cozighian trebuie remarcate în primul rînd siguranţa, precizia atacului şi de asemenea un cald vibrato, Abramovici se caracterizează printr-o nuanţare fină, permiţînd realizarea unor intenţii mai subtile. Violonista Ildiko Adorjan a arătat şi ea un simţitor progres, deşi interpretării pe care a dat-o Concertului de Brahms (partea I-a) i se poate reproşa lipsa de adîncime. Baritonul Dan Iordăchescu a executat aria lui Valentin din „Faust" de Gounod, precum şi liedul „Ich grolle nicht", cu dramatism. Varietatea mijloacelor sale de expresie îi permite să abordeze cu succes şi genul dificil al liedului, căruia va trebui să-i acorde un studiu serios. Răsunătorul său succes la Concursul de la Salzburg îi atrage pe viitor o răspundere corespunzătoare. Aceeaşi apreciere călduroasă a primit din partea publicului Mihaela Botez. O preocupare tot mai atentă pentru adîncirea şi diversitatea repertoriului îi va da putinţa de a-şi valorifica şi mai bine remarcabilele sale resurse vocale. Un ansamblu de muzică de cameră, care a mai fost auzit în Sala Studio a Ateneului şi anume cvintetul compus din A. Gutman-pian, Guţi Edy-oboi, Franz E.-clarinet, Predeţeanu C.-fagot şi Bretz W.-corn, au interpretat cu înţelegerea muzicii, cvintetul pentru pian şi suflători în mi bemol (partea I-a) de Beethoven.

In afara acestor nume cunoscute, Festivalul a dat posibilitate *unui mare număr de interpreţi talentaţi şi încă* necunoscuţi să se afirme, unii dintre ei într-un mod strălucit. Acesta este cazul lui Podlovschi Daniel, violonist în anul I al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", care a executat un Capriciu pentru vioară solo de Paganini şi Concertul nr. 1, partea I de Wieniawschi, dînd dovada unui temperament tumultuos, deservit de o tehnică foarte avansată pentru vîrsta sa. Lory Ştefan, un alt înzestrat violonist, de data aceasta de la Conservatorul „G. Dima" din Cluj, merită relevat în mod special atît pentru interpretarea sobră şi în acelaşi timp plină de căldură reţinută a Poemului de Chausson, cît şi pentru participarea la cvartetul clujean (împreună cu B. Casin-vioara a II-a, V. Zoicaş-violă, R. Sladek-cello), excelenţi interpreţi ai cvartetului în fa major de Dvorak. Trebuie semnalat faptul că cvartetul a cîntat pe dinafară piesele executate la Festival, apărînd ca o formaţie omogenă şi pătrunzînd în stilul compozitorului respectiv. Eleonora Geantă (Şc. medie de muzică-Bucureşti) s-a relevat prin interpretarea caldă, emoţionantă a Nocturnei de Chopin-Milstein ; în „Vechiul refren" de Kreisler s-a făcut simţit, totuşi, un anumit manierism în execuţie.

Dintre cîntăreţi, Festivalul ne-a făcut cunoscut în special pe Constantin Gabor, înzestrat bas de factură bufă de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" şi tenorul clujean *Fănăţeanu* Cornel. Dacă primul a excelat într-o arie din „Don Juan" de Mozart, pe care a executat-o cu un vădit simţ scenic, al doilea a arătat o predilecţie pentru muzica franceză, interpretînd cu căldură o arie din opera „Manon" de Massenet şi „Noapte cu stele" de Debussy. În sfîrşit, trebuie relevat felul în care s-au prezentat orchestra şi corul conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti sub conducerea lui Eugen Pricope, tînăr dirijor care ştie să ţină în mînă orchestra. În această privinţă sintem de părere că o activitate mai susţinută a respectivei formaţii ne-ar îmbogăţi fără îndoială cu o nouă orchestră de calitate.

Organizat de Ministerul Culturii, Festivalul elementelor fruntaşe din şcolile şi institutele de artă a însemnat, aşa cum reiese din cele de mai sus, o *impresionantă* trecere în revistă a forţelor tinere de care dispune arta noastră de mîine. Menită să nu rămînă o experienţă izolată şi să se perpetueze an de an, în condiţii din ce în ce mai bune, această manifestaţie va oferi multiple avantaje întregului învăţămînt artistic, de la posibilitatea de selecţionare din timp a celor mai valoroase elemente în vederea diferitelor concursuri internaţionale şi pînă la schimbul fructuos de experienţă între diferitele şcoli şi institute.

În acest an s-au făcut simţite şi unele lipsuri. Programele au fost prea lungi, şi au obosit pe spectatori, dar mai ales pe participanţi, în majoritate copii. Repertoriul a apărut de multe ori neinteresant (Dancla, Seitz, Fuchs, Zabel, Hummel, Raff, etc.), departe de adevărata muzică bună şi îndeobşte văduvit de lucrările din ultimii cincizeci de ani de dezvoltare a artei componistice. Dacă în ce priveşte lungimea programelor soluţia este simplă şi ţine numai de o organizare mai atentă, în cazul al doilea este necesară o muncă de convingere perseverentă.

A. CASSVAN

Mişcarea muzicală în ţară

CLUJ

Filarmonica de Stat din Cluj, una din cele mai tinere formaţiuni profesionale de acest gen, şi-a încheiat cu succes bilanţul primei stagiuni. Concertele simfonice, recitalurile, cît şi concertele de muzică de cameră, care au figurat în cadrul producţiilor sale artistice, multe la număr, s-au bucurat întotdeauna de o binemeritată primire şi apreciere din partea iubitorilor de muzică. Aceasta datorită calităţii artistice a execuţiei şi mai ales datorită lucrărilor valoroase care au figurat pe afişele de concert.

In dorinţa de a contribui cît mai mult la răspîndirea şi popularizarea muzicii în rîndurile maselor largi de iubitori de muzică, conducerea Filarmonicii (director maestrul Antonin Ciolan, artist emerit al R.P.R.) şi secretariatul artistic (secretar Gh. Merişescu), au prevăzut concerte de muzică distractivă în cîteva oraşe şi sate din cuprinsul regiunii Cluj. In acest sens s-a organizat o formaţie specială — tot din cadrul Filarmonicii — de muzică distractivă.

Primele rezultate în această direcţie au şi început să se arate. Astfel, au fost vizitate localităţi ca : Aiud, Lechinţa, Dej şi Hida şi alte centre muncitoreşti din regiunea Cluj. In vederea prezentării acestor concerte, conducerea Filarmonicii a întocmit un repertoriu special, care cuprinde lucrări de compozitori : Suppé, Tiberiu Brediceanu, Strauss, Filaret Barbu, Elenescu, Glinka, Linke, Dunaevski şi Nicolae Chirculescu. La pupitru au fost promovaţi doi din membrii orchestrei — Salman Lorant şi Gh. Simon. In cadrul acestor concerte de muzică distractivă şi-au mai dat concursul şi cîţiva colaboratori ai Filarmonicii, solişti de la Opera romînă şi de la Opera Maghiară de Stat.

*

La începutul lunii iulie a. c., a avut loc la sediul filialei Cluj a Uniunii Compozitorilor, plenara compozitorilor clujeni. Cu această ocazie, compozitorul Liviu Comes, secretar al filialei, a prezentat celor de faţă o scurtă dare de seamă asupra activităţii depuse în ultimul an, pe plan componistic, muzicologic şi organizatoric. La plenară au participat, în afară de compozitorii grupaţi în această filială şi de colaboratorii ei, şi reprezentanţi ai conducerii Uniunii Compozitorilor din R.P.R., în frunte cu Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, George Breazul, Ion Vasilescu şi Tudor Ciortea. Au mai fost prezenţi, de asemenea, V. Tomescu, J. V. Pandelescu, critici muzicali şi redactori la revista „Muzica" şi I. Barbu de la Editura de Stat E.S.P.L.A.

Printre cei care au luat cuvîntul au fost: Ilie Balea, Dariu Pop, V. Tomescu, Andreescu-Scheletti, Ştefan Lakatoş, Gh. Merişescu, Liviu Comes, Augustin Bena, Carol Hoiac şi alţii. Cu această ocazie s-au discutat diferite probleme privind orientarea în creaţie a compozitorilor cît şi probleme de editare şi difuzare a lucrărilor compozitorilor clujeni. Concluziile au fost trase de compozitorul Ion Dumitrescu.

*

Ansamblul artistic de cîntece şi dansuri al C. C. al Sindicatelor din Bucureşti, a întreprins în luna iulie un turneu oficial prin principalele oraşe şi centre muncitoreşti din Ardeal. In cadrul acestui turneu, oaspeţii bucureşteni au prezentat şi la Cluj, în ziua de 2 iulie, un spectacol de cîntece şi dansuri. Mii de spectatori clujeni, care au fost prezenţi la acest spectacol, ce a avut loc pe arena sportivă „Gh. Gheorghiu-Dej", n-au ştiut ce să admire mai mult: muzica, eleganţa mişcărilor în jocuri, corul şi solişti, expresia feţii sau bogăţia de culori a costumelor. Toate s-au încadrat într-o armonie perfectă de ansamblu.

Echipa de dansuri a atras în mod deosebit atenţia publicului prin dansurile: „Rapsodia oltenească" de Paul Constantinescu (coregrafia de Petre Bodeuţ), „Suita de dansuri ucrainene", aranjament muzical de Nicolae Patrichi şi „Inocul", dans popular maghiar din regiunea Cluj. La pupitru a apărut tînărul dirijor Victor Popescu, care a condus întreg spectacolul fără partitură, cu multă muzicalitate şi fineţe, păstrînd o linie corectă şi un bun echilibru. Am mai putut asculta şi cîţiva solişti, care de asemenea s-au făcut remarcaţi în cadrul acestui spectacol: Nicolae Rafael, Nanu Emil, Traian Uilecan, Ionel Dinicu, Francisc Dobondi, Marin Mereanu, Constantin Creţu, Ileana Grigore, Traian Lăscuţ-Făgărăşanu, artist emerit al R.P.R., Grigore Vasile, cel mai tînăr artist al ansamblului (la fluier) şi alţii.

O menţiune specială merită tînăra solistă India Stoleru. Ea ne-a arătat şi de data aceasta înţelegerea stilului, precizia tehnică. India Stoleru nu a neglijat nici dicţiunea, care a apărut clară.

Spectacolul prezentat de Ansamblul de cîntece şi dansuri al C. C. al Sindicatelor a fost urmărit cu viu interes de publicul spectator din Cluj.

SANDU T. DUMITRU

SIBIU

Anul acesta, Sibiul a avut o frumoasă şi bogată activitate muzicală.

Realizările primului dirijor Henry Selbing se caracterizează prin minuţioasa pregătire a pieselor şi ţinuta sobră a interpretării. Revelatoare din acest punct de vedere au fost Simfonia 3-a de Brahms, Uvertura-fantezie „Romeo şi Julieta" de Ceaikovski, precum şi Festivalul Beethoven de la 2 mai a. c., care a cuprins Uvertura Egmont şi Simfonia Eroică. El a dirijat de asemenea o serie de prime audiţii interesante, ca „Micile nimicuri" de Mozart, „Păsările" de Respighi şi „Idila lui Siegfried" de Wagner, iar dintre lucrările romîneşti, „Oda eroică în amintirea lui Bălcescu" de L. Klepper şi „Suita ardelenească" de P. Bentoiu.

Dirijorul secund, Mircea Lucescu, a vădit progrese de la un concert la altul. Multe din programele sale au cuprins lucrări în primă audiţie, conduse pe dinafară. Lucrări complexe, ca Uvertura tragică şi Simfonia 4-a de Brahms, Concerto grosso nr. 1 de Filip Lazăr, Suita I-a de George Enescu sau Rapsodia II-a de Mircea Chiriac — toate în primă audiţie — au vădit o interpretare aleasă, în care sensibilitatea se îmbină cu forţa, lirismul cu elanul.

Totodată la pupitrul Filarmonicii s-au perindat şi cîţiva dirijori oaspeţi. Intreaga atenţie a publicului a fost reţinută de măiestria lui Antonin Ciolan, care a dat o frumoasă interpretare Simfoniei a 4-a de Schumann, şi de tînărul dirijor Teodor Costin. De asemenea, am avut ca oaspete, pe dirijorul bulgar Emil Karamanov, care ne-a prezentat un concert foarte reuşit, cuprinzînd Simfonia 7-a de Beethoven şi Suita de balet „Nestinarka", de compozitorul bulgar Marin Goleminov.

Ne întrebăm de ce Filarmonica programează atît de puţini dirijori dinafară, şi în special de ce nu sînt invitaţi dirijorii noştri consacraţi, ca maeştrii George Georgescu, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Edgar Cosma, Dinu Niculescu, Mircea Popa şi alţii? Pe lîngă faptul că invitarea lor ar corespunde dorinţei tuturor auditorilor, ei ar putea contribui în mare măsură la ridicarea nivelului artistic al orchestrei şi la îmbogăţirea repertoriului.

Ţinem să arătăm o lipsă foarte regretabilă în concertele Filarmonicii: prezentarea programului. Acesta este citit pe scenă înaintea fiecărei piese de către un prezentator care nu are darul de a vorbi clar şi curgător, iar conţinutul prezentării apare confuz şi întortochiat, uneori plin de greşeli, alteori cu totul incomplet. Cîteva soluţii se impun aici de urgenţă: redactarea unor prezentări mai îngrijite, tipărirea lor în programele de sală, şi menţinerea prezentărilor orale numai în concertele educative de dimineaţă, cu condiţia ca ele să fie citite de un prezentator calificat. Neglijarea aceste probleme face ca prestigiul Filarmonicii să scadă, concertele desfăşurîndu-se într-o atmosferă penibilă.

O altă lipsă era faptul că Filarmonica prezintă anumite lucrări în mod fragmentar, incomplet. Astfel, pentru a cita cîteva exemple, în stagiunea trecută, piesa „Mici nimicuri" de Mozart a fost prezentată ca o uvertură, cînd în realitate ea este o muzică de balet, din care s-a cîntat numai uvertura; din „Păsările" lui Respighi a fost exclusă partea II-a, „Găina", iar din „Mozartiana" de Ceaikovski s-a cîntat numai tema cu variaţiuni. Publicul ar dori ca lucrările să fie cîntate în întregime, iar dacă din motive tehnice acest lucru nu e posibil, auditorul să fie lămurit prin programele de sală, sau în prezentare, ce anume se cîntă şi ce nu.

De asemenea, credem că programarea de două ori a aceloraşi piese într-o singură stagiune ar trebui evitată. In stagiunea trecută o serie de lucrări, ca Simfonia 5-a şi Concertul de vioară de Ceaikovski sau Simfonia 104-a („Londoneza") de Haydn, au fost programate de două ori. Unele piese s-au cîntat chiar în aceeaşi interpretare de două ori, ca de pildă „Romeo şi Julieta" de Ceaikovski.

*

Succesele multora din concertele şi recitalurile care au avut loc în anul acesta s-au datorit participării unor soliști de înaltă clasă, unii din ei veniți de peste hotare.

Interpretări remarcabile au realizat pianista Silvia Șerbescu (Concertul în do minor de Rahmaninov), pianistul Mîndru Katz (Concertul în re minor de Bach), violoncelistul Vladimir Orlov (Concertul de Schumann).

Se cuvine totodată să menționăm realizările unor tineri soliști, foarte talentați, ca harpista Rozalia Bulacu-Savin, care a cîntat cu multă finețe și siguranță Concertul de Glier, violoncelistul Gheorghe Hamza, care în concertul de Ceaikovski ne-a relevat calități solistice remarcabile și de mare viitor, precum și pianista Mariela Rădulescu, care ne-a dovedit o stăpînire deplină a tehnicii pianistice în Concertul I de Beethoven. Auditorii de concert ar dori să asculte cît mai des asemenea elemente de viitor.

*

Pe lîngă concertele simfonice de miercuri seara din sala Teatrului de Stat, au loc periodic concerte de muzică de cameră și recitaluri în sala mică de la sediul Filarmonicii.

Instrumentiștii din rîndurile orchestrei se grupează în diverse formații pentru a prezenta lucrări de cameră din muzica universală și romînească. Anul acesta au avut loc mai puține asemenea concerte ca de obicei. Afară de aceasta, am avea de obiectat prezentarea oarecum diletantistică, de către interpreți, a programelor — ceea ce se datorește, credem, pregătirii în pripă a pieselor. Dintre instrumentiștii care prin participarea lor au adus o valoroasă contribuție la realizarea acestor periodice concerte de cameră, menționăm pe violoniștii Alfred Salmen și Elsa Kreutzer, celistul Wilhelm Thiese, și pianista Hanna Schuller. Ar fi bine ca și alți instrumentiști din orchestră să fie antrenați la aceste concerte de cameră.

In aceeași sală a Filarmonicii au loc și recitalurile soliștilor oaspeți. Dintre recitalurile mai reușite, notăm pe cel de la 12 aprilie a.c., al pianistului Alexandru Demetriad (dintre piesele cîntate cel mai mult a plăcut dificila „Kreisleriana“ de Schumann) — precum și cel de la 1 iunie al lui Corneliu Gheorghiu, care a cîntat cu multă sensibilitate și aleasă calitate de sunet Fantezie și Fugă în sol-minor de Bach-Liszt, Suita I-a de Filip Lazăr, și în special Studiile Simfonice de Schumann.

Din cînd în cînd, în Catedrala evanghelică a orașului cu orga ei renumită, are loc cîte un recital de orgă sau concert coral. Acustica este impresionantă. Aici au avut loc în ultimul timp multe manifestări muzicale frumoase, la care au luat parte diverși organiști. La 21 iunie a. c. la recitalul de orgă dat de organistul permanent al Catedralei, profesorul Franz Xaver Dressler, programul a fost deosebit de interesant (Vivaldi, Bach, Brahms, Reger); dar ceea ce ne-a produs momente de puternică emoție artistică au fost Toccata în Do-major de Bach și Toccata din Suita op. 10 de George Enescu în transcrierea pentru orgă a profesorului Dressler.

V. SAVU

IAȘI

O dată cu primele zile ale lunii septembrie, viața muzicală a orașului Iași, și-a recăpătat vigoarea, menită să asigure o stagiune din cele mai fecunde.

După reorganizarea filialei în prezența compozitorului Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a prof. George Breazul, secțiunile de creație (Achim Stoia) și muzicologie (George Pascu) și-au întocmit un plan amănunțit de muncă și îndrumare a membrilor și colaboratorilor filialei ieșene. Astfel s-a inițiat un curs de armonie, contrapunct și forme muzicale, care urmează a fi predat de prof. Constantin Georgescu. Acest curs va fi întregit prin lecții de teorie muzicală predate de prof. C. Constantinescu. În cadrul filialei s-a constituit de asemenea o comisie permanentă care urmează a verifica lucrările de compoziție ale membrilor și colaboratorilor, recomandînd Uniunii pe cele mai valoroase. Cu sprijinul Uniunii se așteaptă înființarea unui cor de cameră, strict necesar sonorizării lucrărilor corale prezentate comisiei și cenaclelor.

Pregătiri intense în vederea deschiderii noii stagiuni, se fac și la Filarmonica de Stat „Moldova“ și la Corul de Stat „Gavriil Musicescu“.

În perioada premergătoare deschiderii noii stagiuni, Corul de Stat „Gavriil Musicescu“ dirijat de George Pascu, a întreprins numeroase deplasări în orașele și satele regiunii Iași, aducînd prin concertele date în fața a mii de ascultători o reală contribuție la acțiunea de culturalizare a maselor.

Secțiunea muzicii de cameră obține, an de an, un cîmp tot mai larg de dezvoltare. Instrumentiștii selecționați pînă acum din rîndurile fruntașilor orchestrei simfonice, își vor mări numărul, prin participarea unor elemente solistice provenite din orchestra Operei de Stat.

În scopul unei bune pregătiri pentru deschiderea noii stagiuni, face repetiții zilnice și orchestra populară „Doina Moldovei“ a Filarmonicii de Stat din Iași. Această formație dirijată de Dumitru Popovici și-a cucerit o popularitate binemeritată prin acțiunea de răspîndire și valorificare a folclorului local, pe care l-a înregistrat în bună parte pe bandă de magnetofon, cu prilejul deplasărilor făcute la Iași de echipele Radiodifuziunii.

Filarmonica de Stat „Moldova“ și-a definitivat programul noii stagiuni, prevăzînd o activitate crescîndă a formațiilor sale, atît la concertele obișnuite cît și la concertele educative.

Prezentarea programelor la concertele simfonice ca și lectoratul concertelor de cameră, vor fi asigurate în actuala stagiune tot de George Pascu.

Populația Iașului așteaptă cu legitimă nerăbdare deschiderea primei stagiuni a Operei de Stat nou înființată, care va prezenta la sfîrșitul lunii octombrie în avant-premieră opera „Tosca“ de Puccini. Munca neobosită a soliștilor, corepetitorilor, corului și orchestrei sub conducerea dirijorului Radu Botez, luptă cu greutățile inerente, dar învingerea acestora într-o măsură apreciabilă, constituie garanția succesului primei stagiuni a celui mai tînăr teatru de operă din țara noastră.

Repertoriul actualei stagiuni a Operei de Stat din Iași se completează cu „Traviata“ de Verdi, „Bărbierul din Sevilla“ de Rossini și „Cio Cio San“ de Puccini.

Alături de instituțiile și formațiile profesioniste cresc necontenit cercurile muzicale de amatori, în fruntea cărora se manifestă cu regularitate Corul C.F.R. Acest ansamblu dirijat de Toma Carp a fost de curînd distins cu titlul de laureat al celui de-al IV-lea concurs pe țară al echipelor artistice sindicale.

Din rîndul formațiilor sătești s-au remarcat cu prilejul fazelor regională și republicană Corul căminului cultural „Ion Creangă“ din comuna Tătăruși, echipa de fluierași din comuna Hîrtoapele, echipa de cimpoieri din comuna Perieni și altele.

Inaugurarea postului local de radiodifuziune și funcționarea în bune condiții a acestuia, vor îmbogăți viața muzicală a orașului.

SORIN VÎNĂTORU

In chestiunea vizitei lui R. Schumann în țara noastră

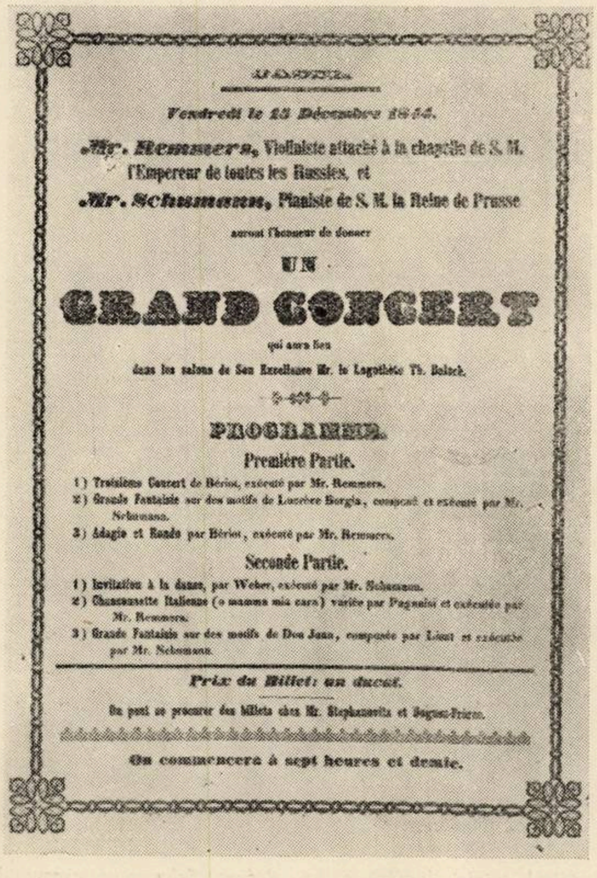
de VIOREL COSMA

S-au împlinit la 29 iulie 1956 o sută de ani de la moartea marelui romantic german Robert Schumann. A fost un prilej *nimerit spre a putea urmări cum a pătruns muzica* sa pe meleagurile noastre. Dar totodată o minunată ocazie de a lămuri o confuzie care dăinuiește de peste un veac în muzicologia noastră : a concertat într-adevăr Robert Schumann — așa cum afirmă numeroși cercetători — în fața publicului romînesc ? Este oare pianistul Schumann din seara zilei de 31 decembrie 1844 de la Iași, una și aceeași persoană cu autorul „Genovevei" ?

Un afiș descoperit în Biblioteca Academiei R.P.R., provenit din fondul Th. Burada, ne arată că la 15 decembrie 1844 urma să aibă loc la Iași în saloanele logofătului Th. Balș, un recital al virtuozului „Remmers, violonist atașat al capelei M. S. Împăratului întregii Rusii" și a lui „Schumann, pianist al M. S. Reginei Prusiei". Așa cum glăsuiește afișul, redactat în limba franceză, programul cuprindea :

PARTEA ÎNTÎIA :

1. Concertul al treilea de Beriot, executat de dl. Remmers.
2. Mare fantezie pe motive din „Lucreția Borgia", compusă și executată de dl. Schumann.
3. Adagio și Rondo de Beriot, executat de dl. Remmers.



Vendredi le 15 Décembre 1844.

Mr. Remmers, Violoniste attaché à la chapelle de S. M. l'Empereur de toutes les Russies, et

Mr. Schumann, Pianiste de S. M. la Reine de Prusse

auront l'honneur de donner

UN

GRAND CONCERT

qui aura lieu

dans les salons de Son Excellence Mr. le Logothète Th. Baltch.

PROGRAMME.

Première Partie.

1) Troisième Concert de Bériot, exécuté par Mr. Remmers.
2) Grande Fantaisie sur des motifs de Lucrèce Borgia, composé et exécuté par Mr. Schumann.
3) Adagio et Rondo par Bériot, exécuté par Mr. Remmers.

Seconde Partie.

1) Invitation à la danse, par Weber, exécuté par Mr. Schumann.
2) Chansonnette Italienne (o mamma mia cara) variée par Paganini et exécutée par Mr. Remmers.
3) Grande Fantaisie sur des motifs de Don Juan, composée par Liszt et exécutée par Mr. Schumann.

Prix du Billet: un ducat.

On peut se procurer des billets chez Mr. Stephanovitz et Seguin-Frères.

On commencera à sept heures et demie.

Afișul concertului lui Gustav Schumann la Iași (1844)

PARTEA A DOUA :

1. Invitația la dans de Weber, executată de dl. Schumann.
2. Chansonettă italiană (O mamma mia cara) variată de Paganini și executată de dl. Remmers.
3. Mare fantezie pe motive din Don Juan, compusă de Liszt și executată de dl. Schumann.

Concertul fiind în preajma sărbătorilor Crăciunului, iar pentru anul nou neavînd loc o altă manifestare artistică mai importantă (Burada menționează că acesta a fost unicul recital pe anul 1844), organizatorii s-au gîndit — probabil — să-l programeze pentru ziua de 31 decembrie 1844. Astfel concertul Schumann-Remmers a fost amînat, avînd loc în saloanele Palatului Domnesc în noaptea anului nou.

In primul număr al ziarului „Albina Romînească" [1]) a apărut următoarea notă, redactată în limbile romînă și franceză : „Ziua anului nou s-au serbat prin o liturghie solemnă în beserica catedrală. Prea înălțatul Domn au primit la amiază-zi urările înaltului cliros, a dregătorilor statului și a boierimii. La această ocazie I. S. au binevoit a hărăzi cîteva înaintiri de ranguri politice și militare. La ajunul acestei zile, nobleța s-au întîlnit în saloanele palatului la un revelion, propășit (precedat — C. V.) de un concert în care D. D. Remmers, violon a capelei imperiale de San Petersburg și Schumann pianist a curții de Dresda, au încîntat pe soțietate prin însemnătorul lor talent".

De la această scurtă notă apărută pe marginea recitalului, a pornit o confuzie ce avea să fie reluată de aproape toți muzicologii noștri, inclusiv de autorul rîndurilor de mai sus, vreme de peste un veac : pianistul curții prusiene de la Berlin și solistul concertului de la Iași „Schumann" a fost socotit una și aceeași persoană cu Robert Schumann.

Deși afișul aflat în posesia lui Theodor Burada menționa precis că *Schumann aparținea curții berlineze*, totuși marele nostru etnograf și muzicolog scria în studiul „Cronica muzicală a orașului Iași" [2]) că despre „vreun alt concert decît acela din 31 decembrie (1844) dat de Remmers, violonist al capelei imperiale din Petersburg și Schumann *pianist al curții din Dresda*" nu ar avea știri. Se vede clar, că Burada (care trăia la Iași cînd a avut loc concertul lui Schumann) a reprodus informația după ziarul „Albina Romînească".

De aici înainte pornesc confuziile. Unii reproduc pe Burada, afirmînd că la Iași a concertat Robert Schumann, alții — ținînd seama de infirmitatea suferită la deget de marele compozitor — specifică că la recital a cîntat soția acestuia, Clara Schumann. Faptul că în același an (1844) soții Schumann au întreprins un turneu care s-a bucurat de un succes răsunător în Rusia, Clara Schumann făcînd o impresie excepțională, a mărit și mai mult confuzia celor din ultima categorie.

La toate acestea se mai adaugă încă una (data concertului Schumann) provenită dintr-o greșeală de tipar a tipografilor de la „Albina Romînească", care în loc să dateze primul număr al ziarului pe anul 1845 cu cifra exactă (4 ianuarie 1845), au trecut — din puterea obișnuinței — anul.. 1844 ! Acest lucru l-a făcut pe cercetătorul Octavian Beu să afirme în volumul „Franz Liszt în țara noastră" [3]) că recitalul a avut loc odată cu „trecerea prin Moldova în decembrie *1843* (!) a lui Robert Schumann".

---

[1]) Iași, 1845, A. XVII, pag. 1.

[2]) Rev. „Convorbiri Literare", Buc. 1888, A. XXI, nr. 12, 1 martie, pag. 1077.

[3]) Sibiu, Ed. Kraft & Drotleff, pag. 53.

Se pare că tot din aceeaşi greşeală a tipografilor de la „Albina Romînească", la care se mai adăuga şi faptul că recitalul a avut loc în noaptea de anul nou, l-a făcut pe muzicologul şi compozitorul Zeno Vancea să afirme că acel concert a avut loc în *„decembrie 1845"* [4]).

În binecunoscuta sa lucrare ,,Istoria muzicii la Romîni", M. Gr. Posluşnicu reia problema Schumann la pagina 157 : „Roemers, violonistul capelei imperiale ruse concertează *la 31 decembrie 1844 cu celebrul pianist al curţii din Dresda Robert Schumann*, cu prilejul întoarcerii sale din turneul artistic ce-l făcuse cu soţia sa, în Rusia... Desigur că, în asemenea condiţiuni de cultură şi educaţie muzicală, la care contribuie într-o largă măsură virtuozitatea genială a celebrităţilor mondiale violonistul Artot, harpistul Bochsa şi mai cu seamă, *muzica filozofică a pianiştilor Rob. Schumann* şi *Fr. Liszt*, diletantismul în artă luă proporţii şi ajunsese de multe ori, cu pretenţiuni de virtuozitate, ceea ce încuraja ca, de acum alături chiar de artişti de profesie să se erijeze în întreprinderi artistice de natură publică".

Şi Gavril Galinescu în studiul „Muzica în Moldova" [5]), menţionează printre concertele ieşene şi pe acela dat în 1844 de „violonistul Remmers şi pianistul Robert Schumann".

Despre turneul romanticului german la noi s-au mai făcut afirmaţii similare şi în cursurile de istoria muzicii romîneşti la Conservatorul din Bucureşti.

Iată însă că datele biografice ale lui Robert Schumann, nu specifică nimic despre turneul său în Romînia.

În luna decembrie, familia Schumann se stabileşte la Dresda. Faptul că în jurnalul intim al compozitorului între 28 decembrie 1844 şi 6 ianuarie 1845 nu se află nici o însemnare, a creat posibilitatea realizării concertului de la 31 decembrie 1844. Totuşi maladia degetului de la mîna dreaptă intervenită în toamna anului 1830 (deşi se vindecase în parte), a creat o îndoială care a dus la ipoteza că nu Robert Schumann a concertat la Iaşi, *ci Clara Schumann.*

Astfel, cercetătorul Octavian Beu în citata lucrare, scria la pag. 53 : „La concert a cîntat la pian Clara, iar nu Robert Schumann, cum spune greşit ziarul, deoarece în acel an din cauza unei infirmităţi la mînă Robert Schumann nu mai putea să cînte la pian. Din acelaşi motiv la concertele sale în Rusia operele sale au fost interpretate de soţia sa Clara, o virtuoasă neîntrecută. Lipsa oricăror amănunte despre acest concert poate avea o singură explicaţie. Gheorghe Asachi, cel mai competent pe acea vreme de a scrie o cronică muzicală, trebuie, că a fost împiedicat să ia parte la serbarea de la Palat".

Preocupat de problema folosirii folclorului nostru de către diferiţi compozitori străini, Octavian Beu atrăgea atenţia asupra unor cercetări mai amănunţite despre creaţia romanticului german în urma concertului de la Iaşi : „Cercetări ştiinţifice între manuscrisele lui Schumann din timpul trecerii sale prin Moldova, ar putea să lămurească *presupunerea noastră că o fărămitură din folclorul nostru muzical a putut să preocupe şi fantezia marelui romantic"*.

Incertitudinea şi confuziile privitoare la turneul lui Schumann în ţara noastră s-au prelungit — datorită nu atît lipsei de cercetare amănunţită, cît mai ales din pricina inexistenţei anumitor instrumente de lucru moderne — pînă azi.

Astfel, Andrei Tudor în studiul „Eduard Caudella şi teatrul liric romînesc" [6]) spune : *„E adevărat că prin Iaşi fuseseră şi Franz Liszt şi Clara Schumann* şi Jules Ghys, „un al doilea Paganini", poposind în cetatea Moldovei *în drum* spre Petersburg sau Constantinopol". Cum turneul soţilor Schumann în Rusia a avut loc în primăvara anului 1844, s-ar părea că aci există şi o confuzie asupra *datei* concertului, nu numai asupra interpretului, întrucît recitalul a avut loc fie în iarna lui 1843, fie în primăvara lui 1844 cînd cei doi muzicieni se aflau „în drum spre Petersburg".

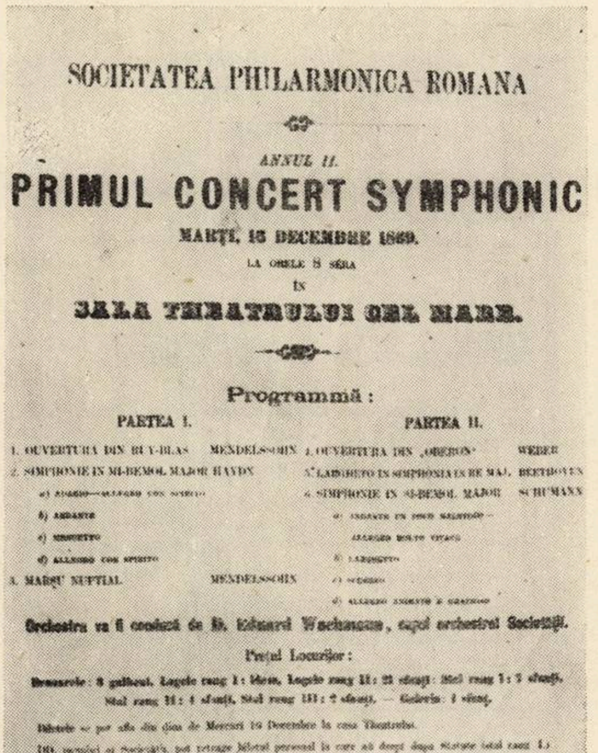
In recenta monografie „Instrumentele muzicale ale poporului romîn" [7]). Tiberiu Alexandru, reproducîndu-l pe Octavian Beu afirmă : „In 1844 Clara Schumann, însoţindu-şi soţul la întoarcerea lor în Rusia, concertează la Iaşi...".

Incertitudinea în problema Schumann se pare că a fost precis sezisată în studiul „Despre caracterul realist al muzicii profesionale romîneşti şi rădăcinile sale istorice", unde muzicologul şi compozitorul Zeno Vancea afirmă : „În decembrie 1845 Clara Schumann (nu se ştie încă dacă ea a fost însoţită în această călătorie şi de soţul ei Robert Schumann) dă cîteva concerte în Bucureşti şi Iaşi".

Cu ocazia centenarului morţii compozitorului în revista „Contemporanul" din 27 iulie 1956 a apărut articolul subsemnatului „Schumann în ţara noastră", unde reeditam confuzia predecesorilor că Robert Schumann a fost la Iaşi reproducînd totodată în facsimil şi afişul descoperit în colecţia Bibliotecii Academiei R.P.R.

Fiind însă în posesia programului concertului Schumann (afişul nu menţionează şi pronumele pianistului) am cerut informaţii peste hotare referitoare la compoziţia proprie, interpretată în seara zilei de 31 decembrie 1844. Lucrarea bibliografică „Universal Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker" de Franz Pazdirek, în 17 volume, neputînd-o cerceta nicăieri în ţară spre a putea verifica catalogul lucrărilor tipărite ale lui Robert Schumann, iar data centenarului impunînd publicarea neîntîrziată a articolului din „Contemporanul" înainte de a primi răspunsul aşteptat, au dus la menţinerea confuziei.

Acum, în posesia datelor furnizate de monumentala lu-



SOCIETATEA PHILARMONICA ROMANA

ANNUL II.

PRIMUL CONCERT SYMPHONIC

MARȚI, 16 DECEMBRE 1869.

LA ORELE 8 SÉRA

ÎN

SALA THEATRULUI CEL MARE.

Programmă:

PARTEA I.

1. OUVERTURA DIN RUY-BLAS MENDELSSOHN
2. SIMPHONIE IN MI-BEMOL MAJOR HAYDN
a) ADAGIO—ALLEGRO CON SPIRITO
b) ANDANTE
c) MENUETTO
d) ALLEGRO CON SPIRITO
3. MARȘU NUPTIAL MENDELSSOHN

PARTEA II.

1. OUVERTURA DIN „OBERON" WEBER
2. LARGHETTO IN SIMPHONIA IN RE MAJ. BEETHOVEN
3. SIMPHONIE IN SI-BEMOL MAJOR SCHUMANN
a) ANDANTE UN POCO MAESTOSO —
ALLEGRO MOLTO VIVACE
b) LARGHETTO
c) SCHERZO
d) ALLEGRO ANIMATO E GRAZIOSO

Orchestra va fi condusă de D. Eduard Wachmann, capul orchestrei Societății.

Prețul Locurilor:

COMITETUL SOCIETĂȚII

Afişul primei lucrări a lui Robert Schumann executată la Bucureşti de către „Societatea Filarmonica Romînă" crare a lui Franz Pazdirek, putem preciza cine a fost în realitate solistul concertului de la Iaşi. În volumul 14 al susnumitei lucrări, figurează nu mai puţin de 16 nume „Schumann" toţi compozitori din veacul trecut : Alvin Schumann, A. Schumann, B. Schumann, Bernhard Schumann, Camillo Schumann, Carl Schumann, Clara Schumann, F. Schumann, F. J. Schumann, Georg Alfred Schumann, Gustav Schumann, J. Schumann, J. H. L. Schumann, Ludwig Schumann, Mad. Schumann şi Robert Schumann. Autorul compoziţiei, „Grande fantaisie sur des motifs de l'opera Lucrezia Borgia de Donizetti" este *Gustav Schumann*, lucrarea figurînd printre tipăriturile ed. berlineze „Botte und Bock". Acesta a fost deci, solistul concertului din seara anului nou de la Iaşi.

---

[4]) Rev. ,,Muzica" nr. 4—5/1956, studiul ,,Despre caracterul realist al muzicii profesionale romîneşti şi rădăcinile sale istorice", pag. 23.

[5]) Volumul ,,Muzica romînească de azi", Buc. 1933, pag. 692.

[6]) Revista ,,Studii şi cercetări de istoria artei", ed. Academiei R.P.R., 1955, nr. 1—2 p. 278.

[7]) Buc. 1956, E.S.P.L.A., pag. 147.

Născut la 15 martie 1815 la Holdenstedt, Gustav Schumann s-a făcut remarcat ca un virtuoz pianist al timpului său. Nu a fost legat de compatriotul său Robert (mai mare cu 5 ani) prin nici o legătură de rudenie. Dispunînd de reale calităţi pedagogice şi componistice şi afirmîndu-se ca un valoros pianist, Gustav Schumann a intrat din tinereţe în anturajul curţii prusiene de la Berlin. Sub această titulatură a întreprins numeroase turnee în întreaga Europă, poposind în 1844 şi la palatul domnesc din Iaşi.

Multe din lucrările pe care le interpreta în concerte le-a publicat în editura „Botte und Bock" din Berlin. La pag. 454 din volumul 14 al lucrării „Universal Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker" sînt indicate următoarele compoziţii ale lui Gustav Schumann tipărite pînă în 1904 (data apariţiei colecţiei Pazdirek) : op. 2 Trois pieces caracteristiques, *op. 3 Grande fantaisie sur des motifs de l'opera Lucrezia Borgia de Donizetti,* op. 4 Zwei Nokturnos, op. 5 Rondeau Brillant, op. 8 Trois Mazurkas, op. 9 Impromptu, op. 10 Drei Märchen, op. 11 Tarantelle, op. 12 Valse Brilliante, op. 14 Ernst und Scherz, op. 15 Normann's Gesang von Schubert, op. 16 Zwei Romanzen, op. 17 Allegro agitato, op. 18 Ball-Szenen, op. 19 Caprice, op. 20 Zwei Märchen, op. 21 Allegretto scherzando. Gustav Schumann a murit la 16 august 1889 la Holdenstedt.

Faptul de mai sus, departe de a fi o simplă rectificare, ridică preţioase învăţăminte şi probleme de viitor. Se relevă o dată mai mult, necesitatea de a confrunta riguros fiecare dată sau eveniment din trecutul muzicii noastre, fără a lua de bun chiar cercetările unor muzicologi şi critici muzicali de prestigiu ca Burada sau Nicolae Filimon. Se impune de asemenea publicarea neîntîrziată a documentelor de bază ce trebuie să servească ca instrumente de lucru muzicologilor noştri : cataloage de tipărituri muzicale ale compozitorilor romîni, bibliografii, colecţii de documente, programele concertelor simfonice şi spectacolelor de operă ş. a. „Cazul Schumann" poate servi totuşi şi ca exemplu pentru uşurinţa cu care asemenea probleme au fost privite pînă acum la noi (şi de care autorul acestor rînduri se face în mare parte vinovat), impunîndu-se în viitor o atitudine ştiinţifică corespunzătoare stadiului actual de dezvoltare al muzicologiei universale.

Nu e mai puţin adevărat că şi Uniunea Compozitorilor are un rol deosebit de important în ajutorarea membrilor ei, de a comanda din străinătate toate dicţionarele şi bibliografiile moderne, fără de care nu se poate clădi o muzicologie la înălţimea cerinţelor actuale.

Astfel, cu prilejul centenarului marelui compozitor Robert Schumann, s-a îndreptat o greşeală care persista în muzicologia noastră de atîta vreme, putînd în viitor să fie aduse noi lămuriri într-o problemă atît de controversată.

Recenzie

„Mes amis musiciens" de Hélène Jourdan Morhange

Volumul „Mes amis musiciens" de Hélène Jourdan-Morhange, apărut în anul trecut, nu are un caracter istoric şi nici unul biografic ci caută să evoce figurile tuturor muzicienilor francezi de seamă dintre cele două războaie. (Intrucît cu zece ani în urmă, autoarea i-a consacrat lui Maurice Ravel un volum întreg „Ravel et nous" — marele compozitor nu are un capitol special închinat lui). Se poate spune că aceasta i-a reuşit întru totul apreciatei muziciene franceze, al cărei stil viu îl cunoaştem şi din cronicile regulate ce apar în „Lettres françaises".

Pe majoritatea artiştilor despre care vorbeşte, Hélène Jourdan-Morhange i-a cunoscut bine ; mai mult, le-a fost o bună prietenă şi o valoroasă interpretă.

Caracterizările pe care autoarea le face diferiţilor muzicieni şi creaţiei lor, sînt deci interesante nu numai sub aspectul unei judicioase aprecieri a valorii respectivelor lucrări, ci şi sub acela al unei serioase cunoaşteri a persoanei care a compus opera.

În noua ei carte, Hélène Jourdan-Morhange se opreşte foarte puţin la muzicienii din generaţia vîrstnică, a căror epocă se termină înainte sau în perioada primului război mondial. Autoarea nu se poate reţine totuşi de a-şi începe şirul evocărilor cu figura unuia din oamenii cei mai iubiţi din generaţia lui : Gabriel Fauré. Şi pentru acest fermecător şi captivant compozitor şi pedagog, prietenii şi elevii au trebuit să organizeze în 1922 un Festival la Sorbonna pentru a-i uşura greutăţile ultimilor ani de viaţă...

Vorbind de George Enescu, cu care a luat lecţii, autoarea cărţii arată că simpla lui vecinătate indica prezenţa geniului. Citind cu atenţie cartea, poţi constata că singura personalitate, despre care autoarea spune că „il était habité par le genie" („era stăpînit de geniu") este George Enescu. H. Jourdan-Morhange evocă cu căldură şi nestăvilită admiraţie figura marelui maestru al muzicii noastre şi opera lui.

Regretînd că nu l-a cunoscut şi nu a avut prilejul de a se apropia de Debussy, autoarea relevă atît însemnata contribuţie adusă de compozitor la îmbogăţirea patrimoniului muzicii franceze cît şi minunatul lui patriotism. Ea subliniază faptul că Debussy îşi semnează ultimile opere : „Claude Debussy, musicien français".

Unul din capitolele lucrării este consacrat zugrăvirii saloanelor muzicale ale timpului, personalităţilor care au sprijinit şi promovat pe muzicieni, precum şi artiştilor interpreţi care au avut o contribuţie atît de însemnată la promovarea tinerelor talente.

S-ar putea spune că cea mai importantă parte a cărţii, atît ca întindere cît şi în ceea ce priveşte conţinutul, este aceea dedicată grupului celor „Şase" din care au făcut parte Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Germaine Tailleferre şi Louis Durey.

Dominată de personalitatea remarcabilă dar atît de contradictorie a lui Eric Satie, iniţiatorul acestui cerc, gruparea „celor şase" nu poate fi în esenţă considerată o şcoală, sau o comunitate de artişti cu aceleaşi principii estetice, ci un grup de prieteni-muzicieni dornici să găsească drumuri noi în muzică.

Este foarte adevărat că, în general, printre tinerii compozitori şi admiratori ai lui Satie s-au legat prietenii ca aceea dintre Arthur Honegger şi Darius Milhaud. Totuşi multiplele păreri şi reveniri ale artiştilor în sînul cercului, disputele lor frecvente cu Satie vădesc independenţa fiecăruia dintre aceşti remarcabili muzicieni, care, în plină „avangardă" a muzicii vremii lor, folosind toate inovaţiile în mijloacele de expresie, au rămas totuşi iubitori şi slujitori credincioşi ai melodiei.

Consacrînd cîte un capitol al cărţii compozitorilor — discipoli ai lui Satie, autoarea lucrării prezintă cititorului o viziune asupra lucrărilor celor mai importante care s-au compus în Franţa din timpul primului război mondial pînă în anul acesta. Pentru acest aspect, dar mai ales pentru căldura, simplicitatea şi plasticitatea cu care este scrisă cartea Hélènei Jourdan-Morhange, lectorul îi este recunoscător. Absenţa detaliilor savante, strict tehnice, stilul de povestire evocatoare oferă posibilitatea unei largi accesibilităţi a cărţii şi, deci, a popularizării figurilor celor mai interesante din viaţa muzicală a Franţei contemporane.

Poate că lectorul ar dori uneori să afle mai precis poziţia autoarei faţă de unele personalităţi sau lucrări la care se referă.

Dar Hélène Jourdan-Morhange nu poate vorbi decît cu căldură şi entuziasm despre prietenii săi. Şi cercul acestora îi cuprinde pe toţi cei care au adus, fiecare în felul lui, contribuţia la înflorirea artei muzicale franceze.

CRISTINA PETRESCU

Note

La 29 mai a încetat din viaţă Hermann Abendroth, unul din cei mai de seamă dirijori din R. D. Germană.

Născut la Frankfurt, Hermann Abendroth şi-a făcut studiile muzicale sub îndrumarea unor pedagogi celebri ca Felix Mottl, Ludwig Thuille şi Fritz Steinbach. După ce a debutat la München, Lübeck şi Essen, tînărul dirijor preia conducerea orchestrei Gürzenich din Colonia, ocupînd în acelaşi timp funcţia de director al Conservatorului din aceeaşi localitate.

Datorită calităţilor sale excepţionale de interpret, Hermann Abendroth a fost invitat în străinătate (Franţa, Belgia, Olanda, Suedia), bucurîndu-se de un răsunător succes. In 1934 — după plecarea lui Wilhelm Furtwängler — devine dirijorul orchestrei „Gewandhaus" din Lipsca, în fruntea căruia va rămîne pînă la sfîrşitul războiului. După 1945 Hermann Abendroth îşi continuă activitatea dirijorală la Weimar, iar mai tîrziu la pupitrul orchestrelor Radiodifuziunii din Lipsca şi Berlin. In 1954 el întreprinde un ultim turneu de concerte în Uniunea Sovietică, cu care prilej s-a putut bucura de o entuziastă primire din partea iubitorilor de muzică.

Pentru meritele sale deosebite pe tărîmul artei muzicale, Hermann Abendroth a fost distins cu Premiul Naţional.

Prin dispariţia acestui eminent dirijor, muzica germană a pierdut pe unul din cei mai desăvîrşiţi interpreţi ai creaţiei lui Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner şi Ceaikovski.

* * *

La 23 iunie a. c. a încetat din viaţă, în vîrstă de 82 de ani, compozitorul Reinchold M. Glier, artist al poporului din U.R.S.S., valoros reprezentant al muzicii sovietice.

Născut la 11 ianuarie 1875, R. M. Glier şi-a însuşit arta compoziţiei sub îndrumarea lui Taneev, Arenski, şi Ippolitov-Ivanov — eminenţi pedagogi, care i-au insuflat dragostea faţă de tradiţiile mareţe ale muzicii ruse şi universale, faţă de popor şi de creaţia artistică a acestuia.

R. M. Glier a fost unul din compozitorii care au contribuit într-o largă măsură — încă din primele momente ale instaurării puterii sovietice — la înfăptuirea revoluţiei culturale în U.R.S.S., punîndu-şi întreaga sa forţă creatoare, capacitate organizatorică şi pedagogică în slujba înfloririi muzicii sovietice.

Autor a peste 100 de lucrări în toate genurile, R. M. Glier a compus, între altele, operele „Sah Senem" şi „Ghiulsara", inspirate din viaţa şi folclorul popoarelor azerbaidjian şi uzbek, baletele „Macul roşu" şi „Călăreţul de aramă" — inspirat din poemul lui Puşkin —, uverturile „Prietenia popoarelor" şi „Sărbătoare în Fergana", cîte un concert pentru soprană de coloratură, pentru harpă şi pentru corn, dintre care unele au fost prezentate şi în ţara noastră.

In calitatea sa de profesor, R. M. Glier a educat o pleiadă de străluciţi reprezentanţi ai muzicii sovietice, în frunte cu Prokofiev, Miaskovski şi Novikov.

Pentru meritele sale deosebite pe tărîmul artei, Guvernul Sovietic i-a conferit în mai multe rînduri Ordinul Lenin şi titlul de Laureat al Premiului Stalin.

Moartea lui R. M. Glier a însemnat o grea pierdere pentru muzica sovietică şi prilej de îndurerare pentru toţi acei care l-au cunoscut personal în cursul vizitei sale — acum doi ani — în ţara noastră.

* * *

In cadrul Comisiei de acustică a Academiei R.P.R., inginerul Anghel Vasilescu a făcut în Amfiteatrul „Profesor Bacaloglu" al Universităţii „C. I. Parhon" din Bucureşti, o comunicare despre „Calitatea sunetelor instrumentelor muzicale, în lumina legilor acusticii".

După ce conferenţiarul explică noţiunile de sunet, frecvenţă, înălţime şi amplitudine, el stăruieşte asupra timbrului ce deosebeşte între ele voci şi instrumente de acelaşi fel, arătînd ce sînt armonicele şi aprecierea calitativă pe care o dăm sunetelor bogate în armonice superioare.

Studiind ştiinţific modul de dezvoltare a armonicelor superioare necesare vorbirii şi cîntului, conferenţiarul ajunge la concluzia că vocile bune de tenor, bariton sau bas conţin o serie de formanţi de calitate (concentrări de armonice), grupaţi pentru fiecare fel de voce, în jurul unor frecvenţe stabilite. Aceiaşi formanţi de calitate se găsesc şi la instrumentele muzicale, care, prin natura lor emit armonice superioare, de felul acelora conţinute în vocea omenească.

Comparînd formanţii de calitate caracteristici vocilor cu cei ai instrumentelor muzicale, conferenţiarul are convingerea că dacă s-ar construi instrumentele muzicale (în special cele cu coarde şi arcuş) după anumite reguli ale legilor acusticii, acestea ar avea o sonoritate mult îmbunătăţită şi ar ajuta pe interpreţi să realizeze audiţii superioare, din punctul de vedere al calităţii sunetului.

In încheiere, vorbitorul arată necesitatea studierii mai departe a acestei probleme şi utilitatea unui laborator acustic experimental unde, pe lîngă aprofundarea problemelor teoretice, să se poată face şi aplicaţii practice.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

C. — 16

CÎNTECE

PENTRU

ȘCOLARI ȘI TINERET

SUPLIMENT LA «MUZICA»
Nr. 10 — 1956

CUPRINSUL

Pag.

T BREDICEANU : S-a dus cucul de p-aici... 3

I. D. CHIRESCU : Sub al păcii stindard
Versuri : *M. Banuş* 3

I. CROITORU : Dragă floricica mea 4

Cinstire ţie brav popor
Versuri : *I. Boldici* 5

G. CUCU : Cîntec de dor 7

Cîntec pentru copilaşi 8

Satiră 8

I. D. CHIRESCU : Grădina
Versuri : *Şt. Tita* 9

T. DUMITRESCU : Frunzuliţă-a fagului
Versuri : *I. Boiculesi* 10

S. DRAGOI : Trandafir de pe răzoare 11

N. IONESCU : Cuc — cuculeţ... 13

D. G. KIRIAC : Secerişul 15

Fata şi cucu 15

Graiul animalelor 16

Foaie verde lămîiţă 17

* * * Porniţi înainte tovarăşi ! 17

V. POPOVICI : Cîntecul păcii
Versuri : *A. Toma* 18

N. LUNGU : Alunelul oltenesc 19

Cîntec de leăgăn 24

C. MEITERT : Vine streiul dinspre munte
Versuri : *V. Popa* 26

N. OANCEA : Pitpalacul
Versuri : *N. Butu* 26

Are mama fată mare
Versuri : *I. U. Soricu* 27

R. PALADI : Cîntecul prieteniei
Versuri: *I. Serebreanu* 28

J. PENCHAS : Cîntec de drumeţie
Versuri ; *I. Calistrat* 29

I. M. POTOLEA : Haida, hai, murgule !
Versuri: *I. M. Potolea* 30

Am un pom 31

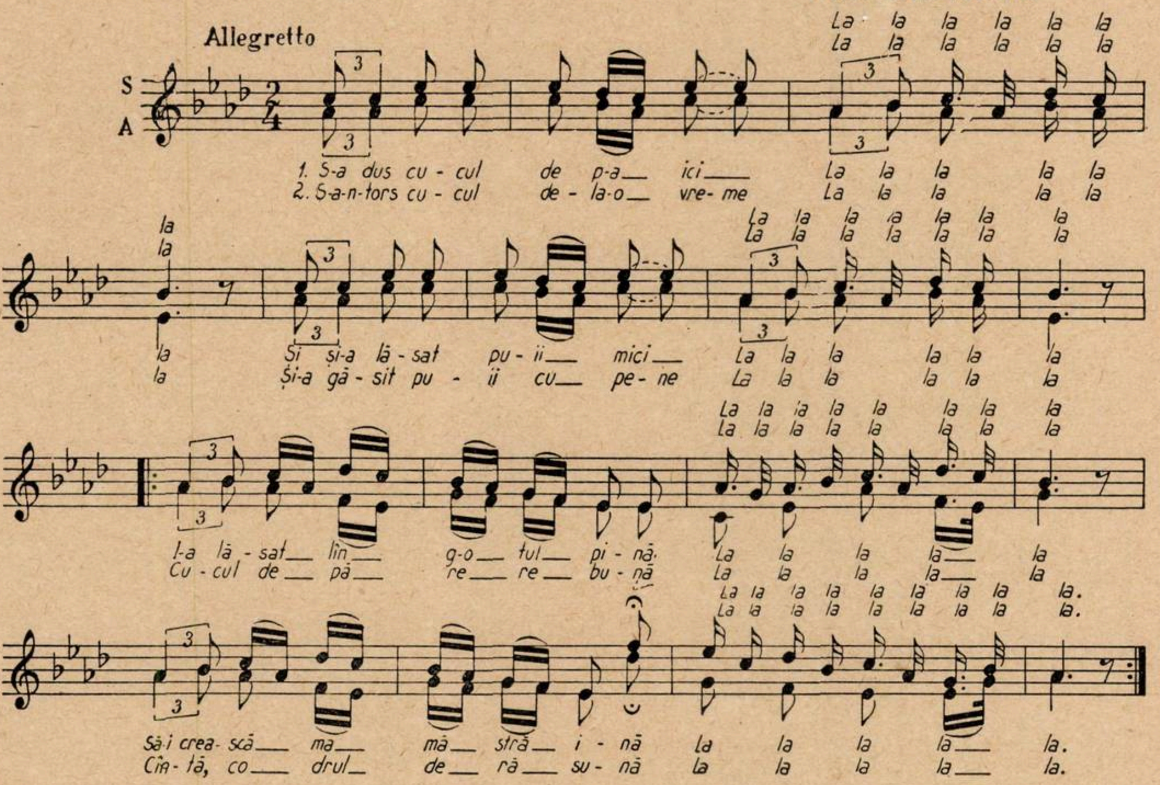
ST. V. ROŞCA : Drăguţă frunză de fag
Versuri : *A. Nicolae* 32

D. D. STANCU : Nani, nani 33

D. G. KIRIAC : Pe cărare, subt un brad 35

S-A DUS CUCUL DE P-AICI...

TIB. BREDICEANU

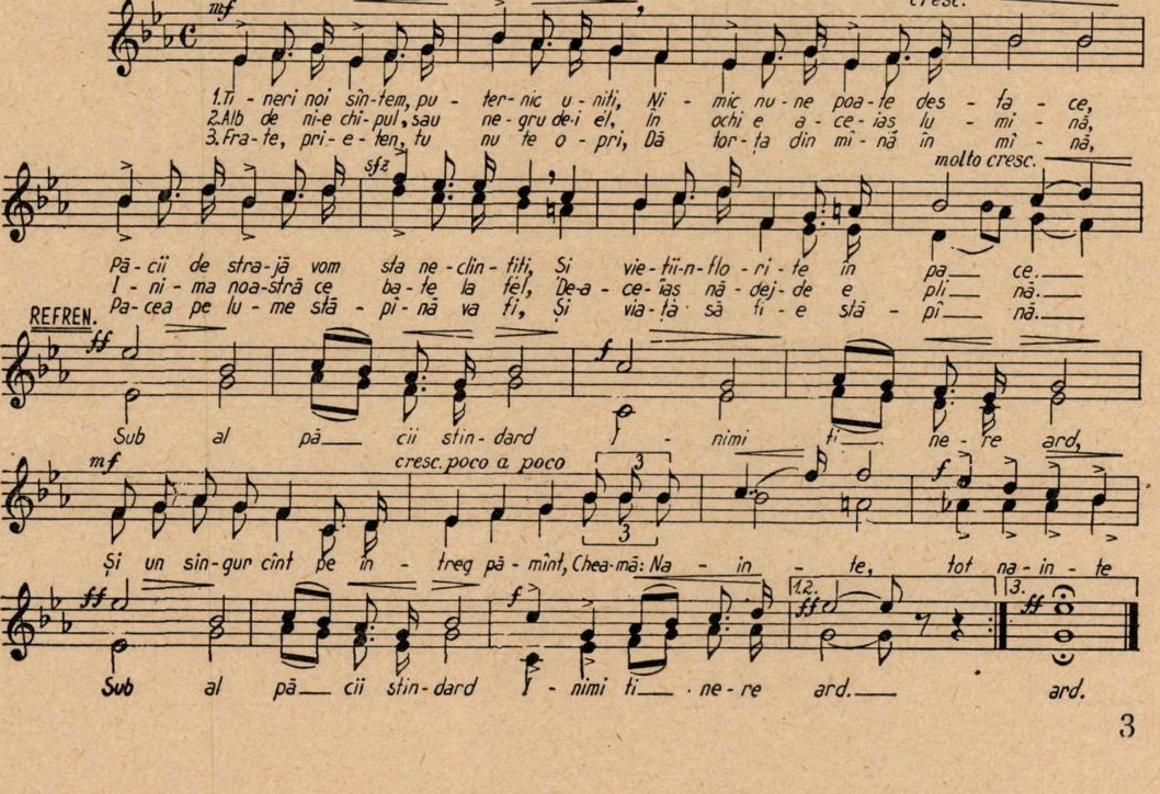

Allegretto
S
A
La la la la la la
La la la la la la
1. S-a dus cu-cul de p-a- ici La la la la la
2. S-a-n-tors cu-cul de-la-o vre-me La la la la la
la la
La la la la la la la
Și și-a lă-sat pu-ii mici La la la la la la
Și-a gă-sit pu-ii cu pe-ne La la la la la la
La la la la la la la la
I-a lă-sat lin-go-tul pi-nă La la la la la
Cu-cul de pă-re-re bu-nă La la la la la
La la la la la la la la la.
Să-i crea-scă ma-mă-stră-i-nă la la la la la.
Cîn-tă, co-drul de-ră-su-nă la la la la la.

SUB AL PĂCII STINDARD

(Cor pentru 2 voci egale.)

Versuri:
MARIA BANUȘ

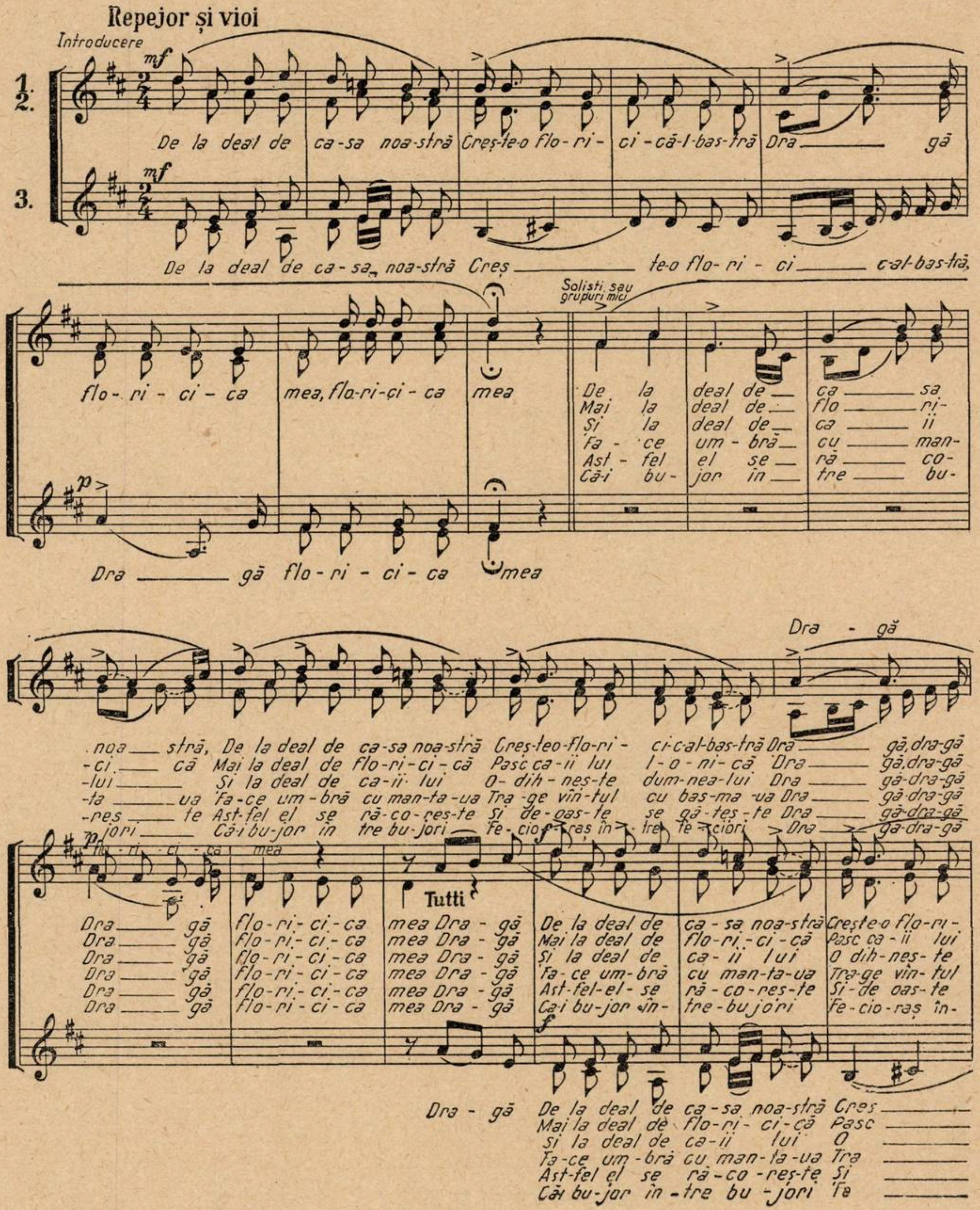
Muzica:
IOAN D. CHIRESCU

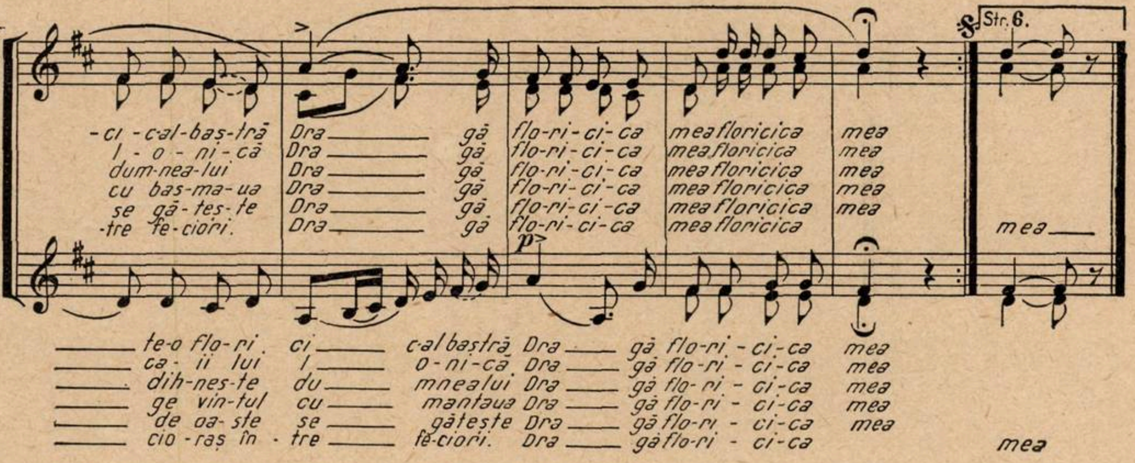

Un poco marciale
mf
cresc.
1.Ti-neri noi sîn-tem, pu-ter-nic u-niți, Ni-mic nu-ne poa-te des-fa-ce,
2.Alb de ni-e chi-pul, sau ne-gru de-i el, In ochi e a-ce-iaș lu-mi-nă,
3.Fra-te, pri-e-ten, tu nu te o-pri, Dă tor-ța din mî-nă în mî-nă,
sfz
molto cresc.
Pă-cii de stra-jă vom sta ne-clin-tiți, Și vie-ții-n-flo-ri-te în pa-ce.
I-ni-ma noa-stră ce ba-te la fel, De-a-ce-iaș nă-dej-de e pli-nă.
Pa-cea pe lu-me stă-pî-nă va fi, Și via-ța să fi-e stă-pî-nă.
REFREN.
ff
f
Sub al pă-cii stin-dard I-nimi ti-ne-re ard,
mf
cresc. poco a poco
Și un sin-gur cînt pe în-treg pă-mînt, Chea-mă: Na-in-te, tot na-in-te
1.2.
3.
Sub al pă-cii stin-dard I-nimi ti-ne-re ard. ard.

DRAGĂ FLORICICA MEA

CÎNTEC POPULAR PENTRU 3 VOCI EGALE

Prelucrare de:
I. CROITORU


Repejor și vioi
Introducere
mf
1.
2.
3.
De la deal de ca-sa noa-stră Creș-te-o flo-ri - ci - că-l-bas-tră Dra — gă
De la deal de ca - sa noa-stră Creș — te-o flo- ri - ci — c-al-bas-tră,
flo-ri - ci - ca mea, flo-ri-ci-ca mea
p
Dra — gă flo - ri - ci - ca mea
Soliști sau grupuri mici
De la deal de — ca — sa
Mai la deal de — flo — ri-
Și la deal de — ca — ii
Fa - ce um - bră — cu — man-
Ast - fel el se — ră — co-
Căi bu- jor în — tre — bu-
Dra - gă
noa — stră, De la deal de ca-sa noa-stră Creș-teo-flo-ri - ci-c-al-bas-tră Dra — gă, dra-gă
-ci — că Mai la deal de flo-ri-ci-că Pasc ca-ii lui I-o-ni-că Dra — gă, dra-gă
-lui — Și la deal de ca-ii lui O-dih-neș-te dum-nea-lui Dra — gă-dra-gă
-ta — ua Fa-ce um-bră cu man-ta-ua Tra-ge vîn-tul cu bas-ma-ua Dra — gă-dra-gă
-reș — te Ast-fel el se ră-co-reș-te Și de-gas-te se gă-teș-te Dra — gă-dra-gă
-jori — Căi bu-jor în tre bu-jori — Fe-cio-raș în-tre fe-ciori Dra — gă-dra-gă
p
flo - ri - ci - ca mea
Tutti
Dra — gă flo-ri-ci-ca mea Dra - gă De la deal de ca-sa noa-stră Creș-te-o flo-ri-
Dra — gă flo-ri-ci-ca mea Dra - gă Mai la deal de flo-ri-ci-că Pasc ca-ii lui
Dra — gă flo-ri-ci-ca mea Dra - gă Și la deal de ca-ii lui O dih-neș-te
Dra — gă flo-ri-ci-ca mea Dra - gă Fa-ce um-bră cu man-ta-ua Tra-ge vîn-tul
Dra — gă flo-ri-ci-ca mea Dra - gă Ast-fel-el-se ră-co-reș-te Și-de oas-te
Dra — gă flo-ri-ci-ca mea Dra - gă Căi bu-jor în-tre-bu-jori Fe-cio-raș în-
f
Dra - gă De la deal de ca-sa noa-stră Creș —
Mai la deal de flo-ri-ci-că Pasc —
Și la deal de ca-ii lui O —
Fa-ce um-bră cu man-ta-ua Tra —
Ast-fel el se ră-co-reș-te Și —
Căi bu-jor în-tre bu-jori Fe —


Str. 6.
-ci -cal-baș-tră Dra gă flo-ri-ci-ca mea floricica mea
I - o - ni - că Dra gă flo-ri-ci-ca mea floricica mea
dum-nea-lui Dra gă flo-ri-ci-ca mea floricica mea
cu bas-ma-ua Dra gă flo-ri-ci-ca mea floricica mea
se gă-tes-te Dra gă flo-ri-ci-ca mea floricica mea
-tre fe-ciori. Dra gă flo-ri-ci-ca mea floricica mea
p
te-o flo-ri ci cal baștră Dra gă flo-ri - ci - ca mea
ca- ii lui I o-ni-că Dra gă flo-ri - ci - ca mea
dih-nes-te du mnealui Dra gă flo-ri - ci - ca mea
ge vin-tul cu mantaua Dra gă flo-ri - ci - ca mea
de oa-ste se gătește Dra gă flo-ri - ci - ca mea
cio - raș în - tre fe-ciori. Dra gă flo-ri - ci - ca mea

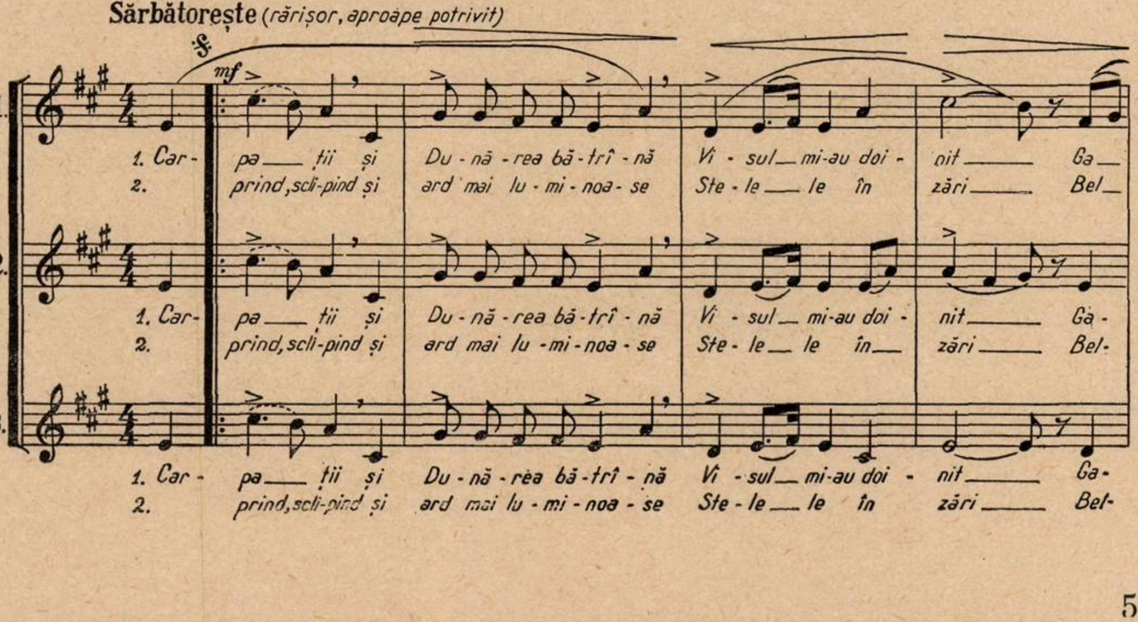
CINSTIRE ȚIE BRAV POPOR

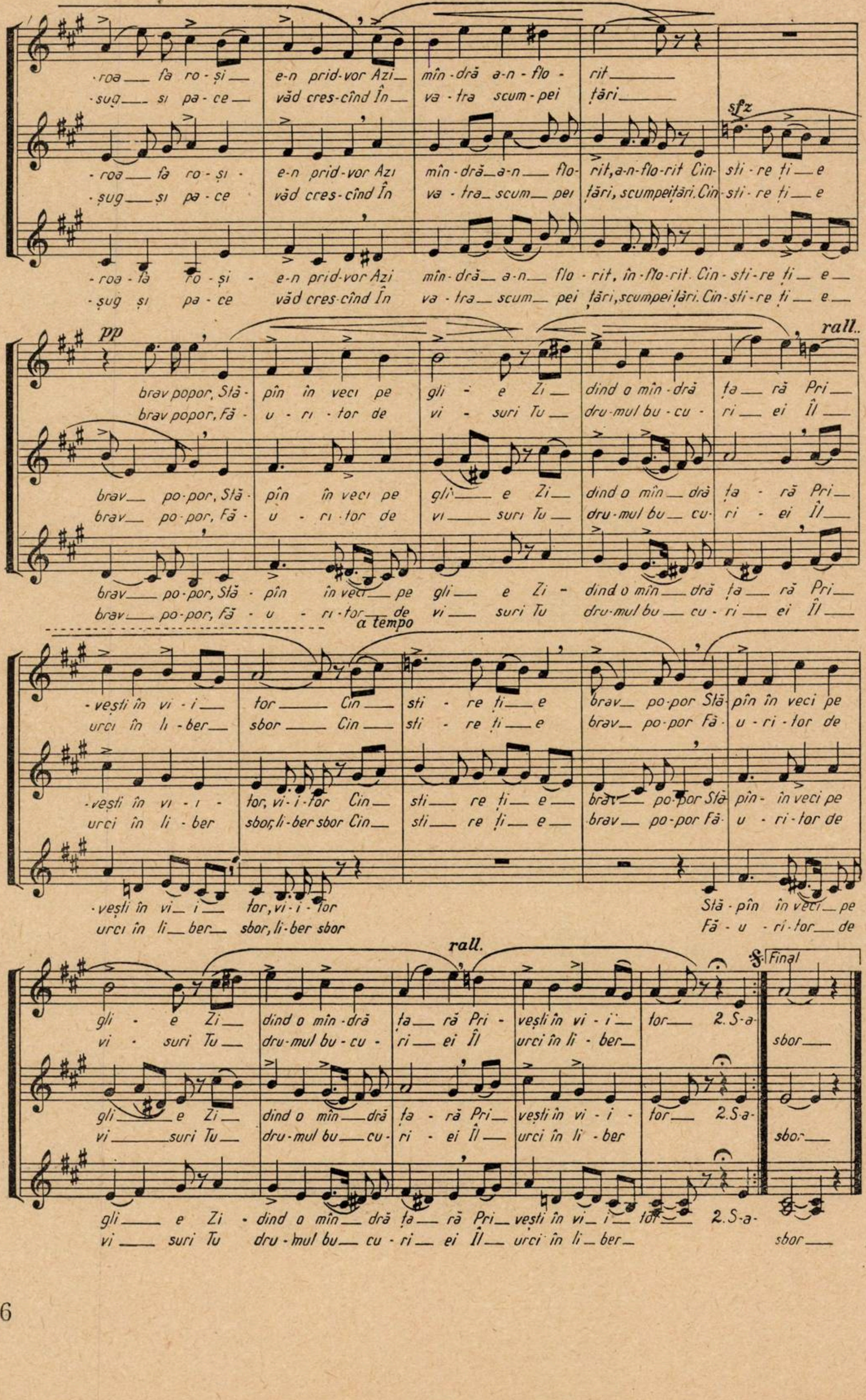
IMN POPORULUI MUNCITOR

3 VOCI EGALE

Versuri:
I. BOLDICI

Muzica:
I. CROITORU


Sărbătorește (rărișor, aproape potrivit)
mf
1.
1. Car- pa tii și Du - nă - rea bă - trî - nă Vi - sul mi-au doi - nit Ga
2. prind, scli-pind și ard mai lu - mi - noa - se Ste - le le în zări Bel
2.
1. Car- pa tii și Du - nă - rea bă - trî - nă Vi - sul mi-au doi - nit Ga -
2. prind, scli-pind și ard mai lu - mi - noa - se Ste - le le în zări Bel-
3.
1. Car - pa tii și Du - nă - rea bă - trî - nă Vi - sul mi-au doi - nit Ga -
2. prind, scli-pind și ard mai lu - mi - noa - se Ste - le le în zări Bel-

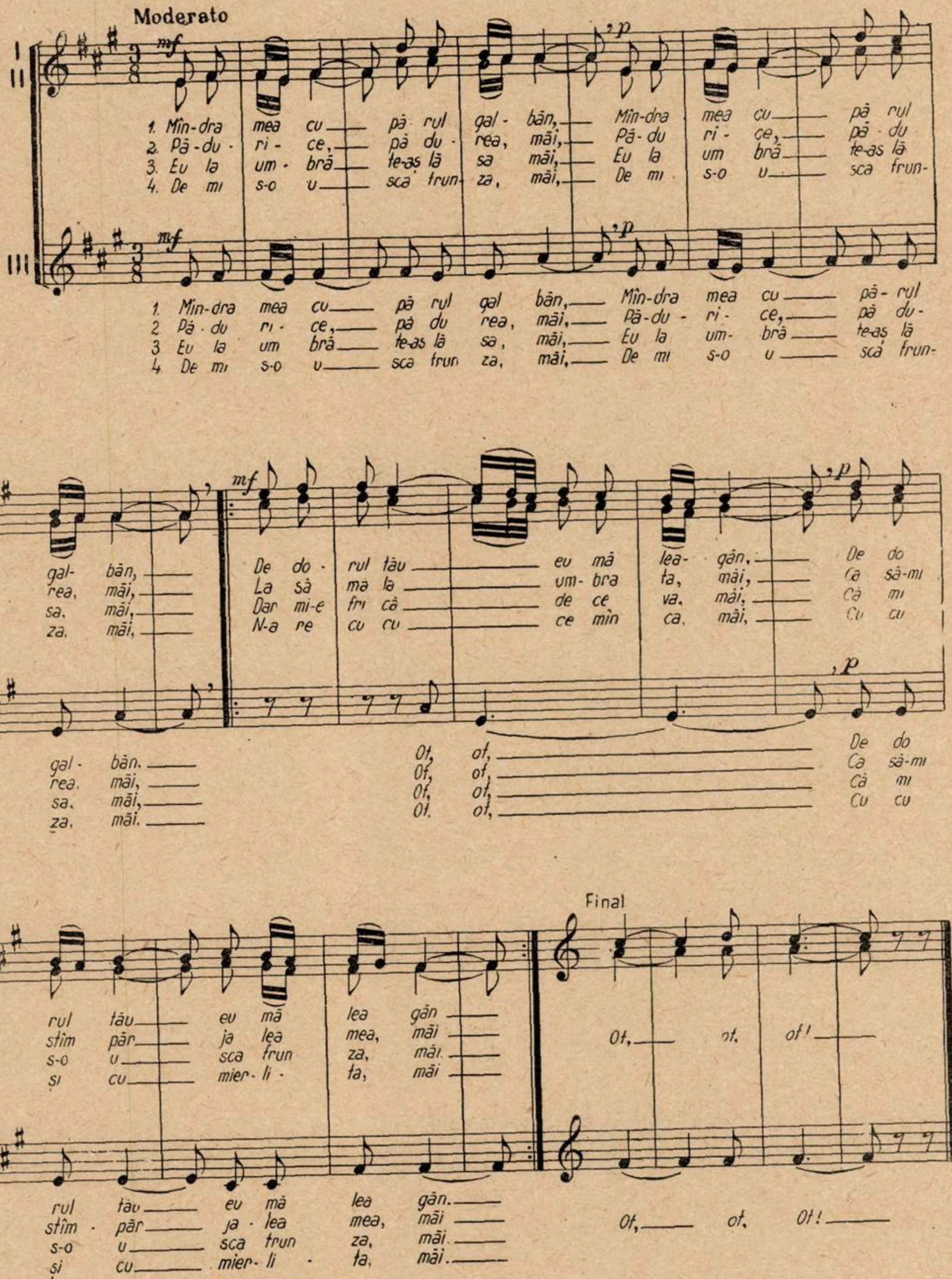


·roa — fa ro-și — e-n prid-vor Azi — mîn-dră a-n-flo - rit —
·sug — și pa-ce — văd cres-cînd În — va-tra scum-pei țări —
sfz
·roa — fa ro-și - e-n prid-vor Azi mîn-dră — a-n — flo- rit, a-n-flo-rit Cin- sti-re ți — e
·șug — și pa-ce văd cres-cînd În va-tra — scum — pei țări, scumpei țări. Cin-sti-re ți — e
·roa-fa ro-și - e-n prid-vor Azi mîn-dră — a-n — flo-rit, în-flo-rit. Cin-sti-re ți — e —
·șug și pa-ce văd cres-cînd În va-tra — scum — pei țări, scumpei țări. Cin-sti-re ți — e —
pp
rall..
brav popor, Stă-pîn în veci pe gli - e Zi — dind o mîn-dră ța — ră Pri —
brav popor, Fă-u-ri-tor de vi - suri Tu — dru-mul bu-cu-ri — ei Îl —
brav — po-por, Stă-pîn în veci pe gli — e Zi — dind o mîn — dră ța-ră Pri —
brav — po-por, Fă-u-ri-tor de vi — suri Tu — dru-mul bu — cu-ri - ei Îl —
brav — po-por, Stă-pîn în veci — pe gli — e Zi - dind o mîn — dră ța — ră Pri —
brav — po-por, Fă-u-ri-tor — de vi — suri Tu dru-mul bu — cu-ri — ei Îl —
a tempo
·vești în vi-i — tor — Cin — sti-re ți — e brav — po-por Stă-pîn în veci pe
urci în li-ber — sbor — Cin — sti-re ți — e brav — po-por Fă-u-ri-tor de
·vești în vi-i - tor, vi-i-tor Cin — sti — re ți — e — brav — po-por Stă-pîn în veci pe
urci în li-ber sbor, li-ber sbor Cin — sti — re ți — e — brav — po-por Fă-u-ri-tor de
·vești în vi — i — tor, vi-i-tor Stă-pîn în veci — pe
urci în li — ber — sbor, li-ber sbor Fă-u-ri-tor — de
rall.
Final
gli - e Zi — dind o mîn-dră ța — ră Pri - vești în vi-i — tor — 2. S-a- sbor —
vi - suri Tu — dru-mul bu-cu-ri — ei Îl urci în li-ber —
gli — e Zi — dind o mîn — dră ța-ră Pri — vești în vi-i-tor — 2. S-a- sbor —
vi — suri Tu — dru-mul bu — cu-ri-ei Îl — urci în li-ber
gli — e Zi-dind o mîn — dră ța — ră Pri — vești în vi — i — tor — 2. S-a- sbor —
vi — suri Tu dru-mul bu — cu-ri — ei Îl — urci în li-ber —

CÎNTEC DE DOR

Cîntec popular.

G. CUCU *)

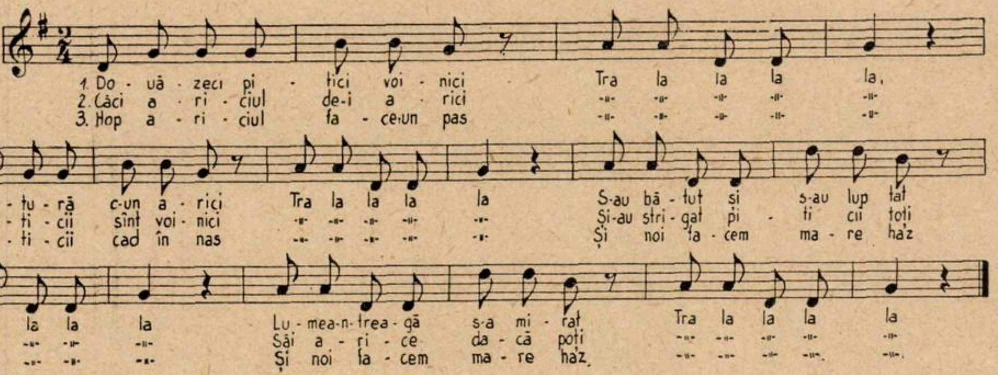

Moderato
I
II
III
mf
p
Final
1. Mîn-dra mea cu— pă rul gal - băn,— Mîn-dra mea cu— pă rul gal- băn,— De do - rul tău— eu mă lea - găn,— De do rul tău— eu mă lea găn— Of,— of, of!—
2. Pă-du - ri - ce,— pă du - rea, măi,— Pă-du ri - ce,— pă - du rea, măi,— La să ma la— um-bra ta, măi,— Ca să-mi stîm păr— ja lea mea, măi—
3. Eu la um - bră— te-as lă sa măi,— Eu la um bră— te-as lă sa, măi,— Dar mi-e fri că— de ce va, măi,— Că mi s-o u— sca trun za, măi.—
4. De mi s-o u— sca trun za, măi,— De mi s-o u— sca frun- za, măi,— N-a re cu cu— ce mîn ca, măi,— Cu cu și cu— mier- li - ta, măi—
1. Mîn-dra mea cu— pă rul gal băn,— Mîn-dra mea cu— pă-rul gal - băn.— Of, of,— De do rul tău— eu mă lea găn.— Of,— of, Of!—
2. Pă-du ri - ce,— pă du rea, măi,— Pă-du - ri - ce,— pă du- rea. măi,— Of, of,— Ca să-mi stîm - păr— ja - lea mea, măi—
3. Eu la um bră— te-as lă sa, măi,— Eu la um- bră— te-as lă sa. măi,— Of, of,— Că mi s-o u— sca trun za, măi.—
4. De mi s-o u— sca trun za, măi,— De mi s-o u— scă frun- za, măi.— Of. of,— Cu cu și cu— mier- li - ta, măi.—

---

*) Pentru 3 voci de NELU IONESCU

CÎNTEC PENTRU COPILAȘI

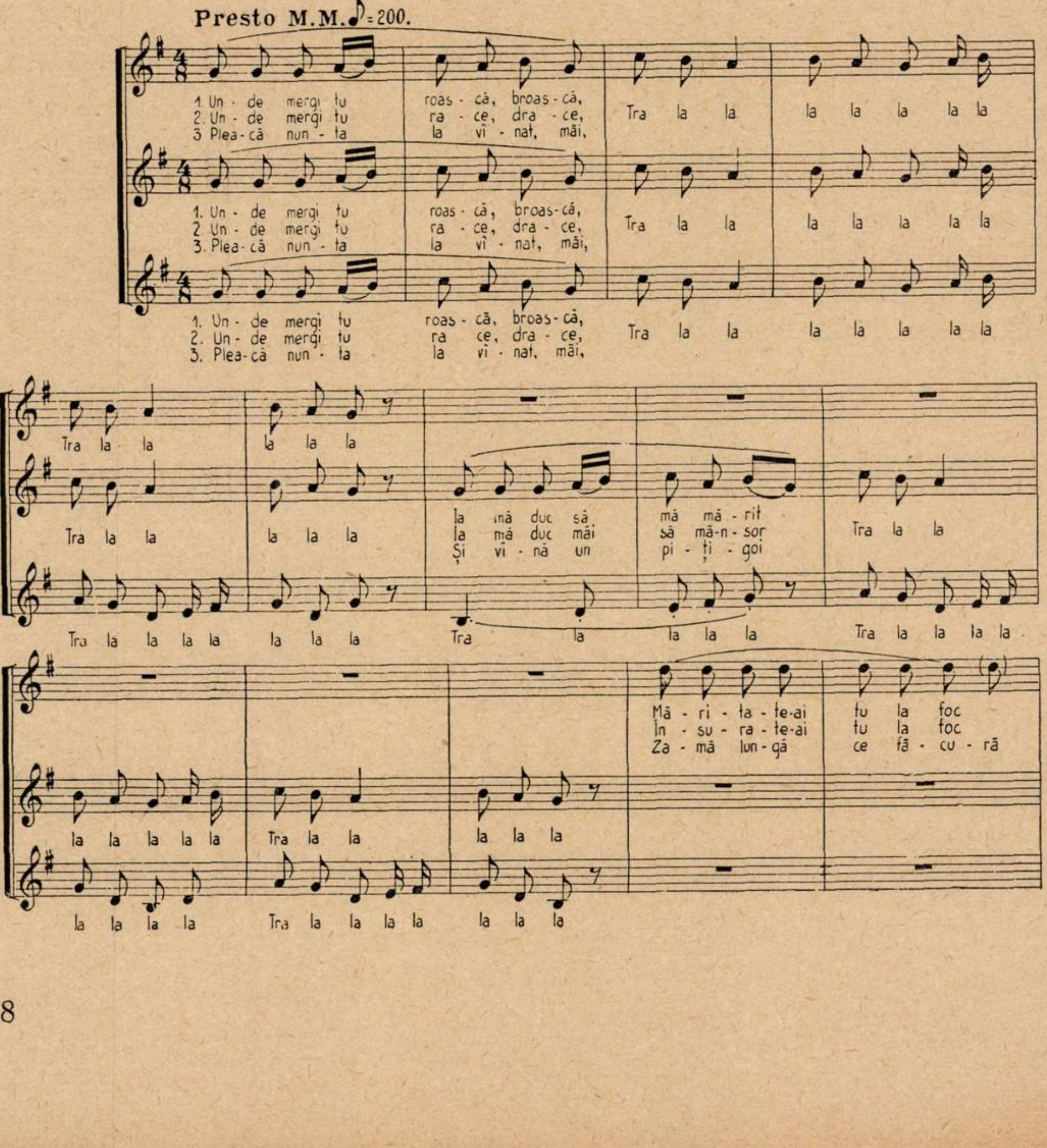
G. CUCU



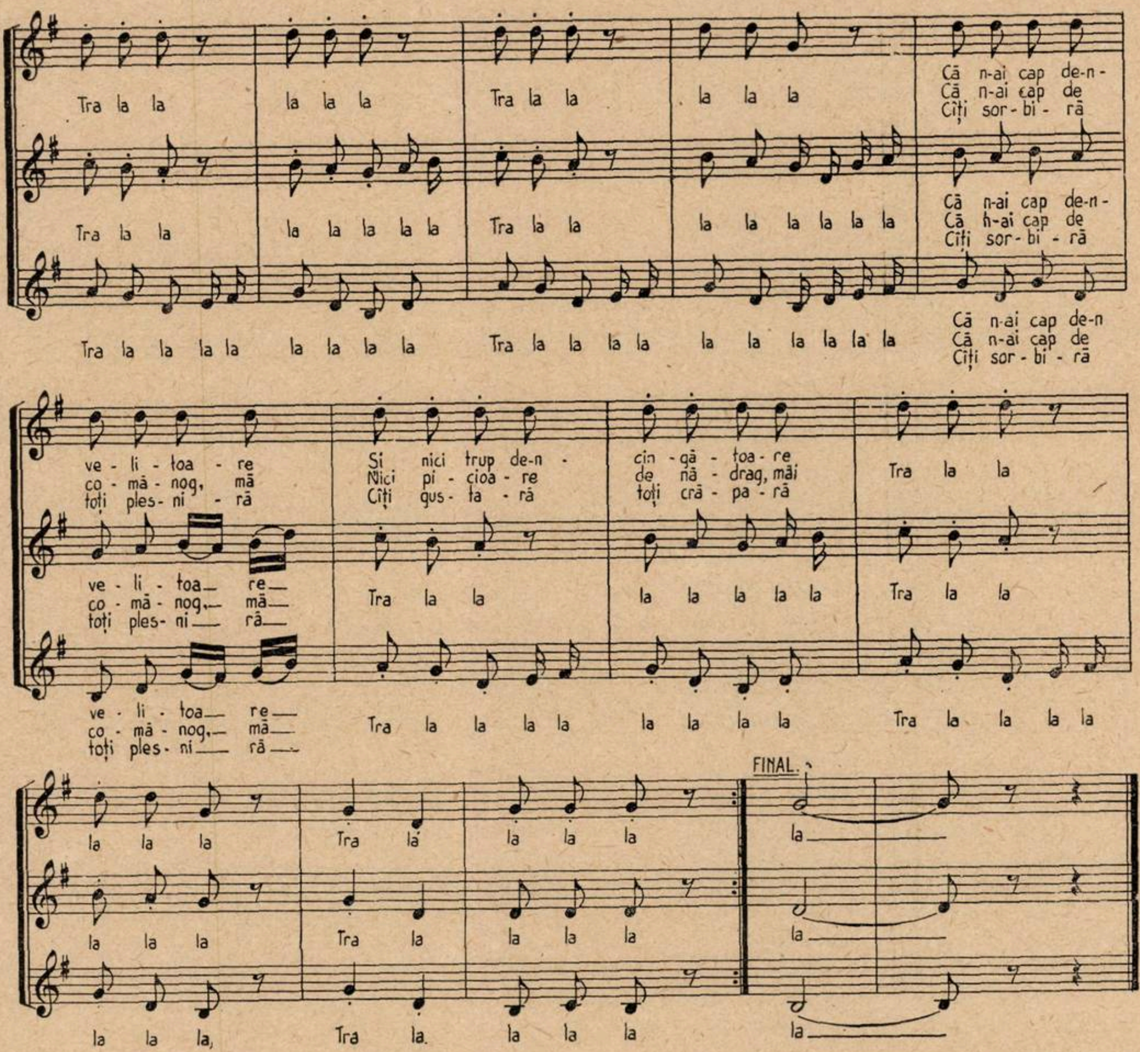
1. Do-uă-zeci pi-tici voi-nici Tra la la la la,
2. Căci a-ri-ciul de-i a-rici
3. Hop a-ri-ciul fa-ce-un pas
Se bă-tu-ră c-un a-rici Tra la la la la S-au bă-tut și s-au lup-tat
Și pi-ti-cii sînt voi-nici Și-au stri-gat pi-ti-cii toți
Fug pi-ti-cii cad în nas Și noi fa-cem ma-re haz
Tra la la la la Lu-mea-n-trea-gă s-a mi-rat Tra la la la la
Săi a-ri-ce da-că poți
Și noi fa-cem ma-re haz.

SATIRĂ

G. CUCU



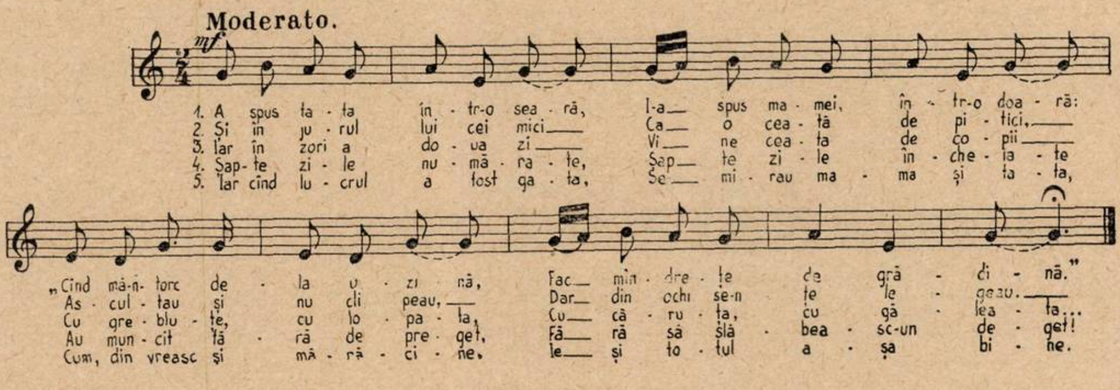
Presto M.M. ♪=200.
1. Un-de mergi tu roas-că, broas-că,
2. Un-de mergi tu ra-ce, dra-ce,
3. Plea-că nun-ta la vî-nat, măi,
Tra la la la la la la la
Tra la la la la la
la mă duc să mă mă-rit
la mă duc măi să mă-n-sor
Și vi-nă un pi-ți-goi
Tra la la
Tra la la la la la la la Tra la la la la la la
Tra la la la la
Mă-ri-ta-te-ai tu la foc
În-su-ra-te-ai tu la foc
Za-mă lun-gă ce fă-cu-ră
la la la la la Tra la la la la la
la la la la Tra la la la la la la la


Tra la la la la la Tra la la la la la
Că n-ai cap de-n-ve-li-toa-re Și nici trup de-n-cin-gă-toa-re
Că n-ai cap de co-mă-nog, mă Nici pi-cioa-re de nă-drag, măi
Cîți sor-bi-ră toți ples-ni-ră Cîți gus-ta-ră toți cră-pa-ră
Tra la la la la la Tra la la la la la
FINAL.
la

GRĂDINA

STEFAN TITA

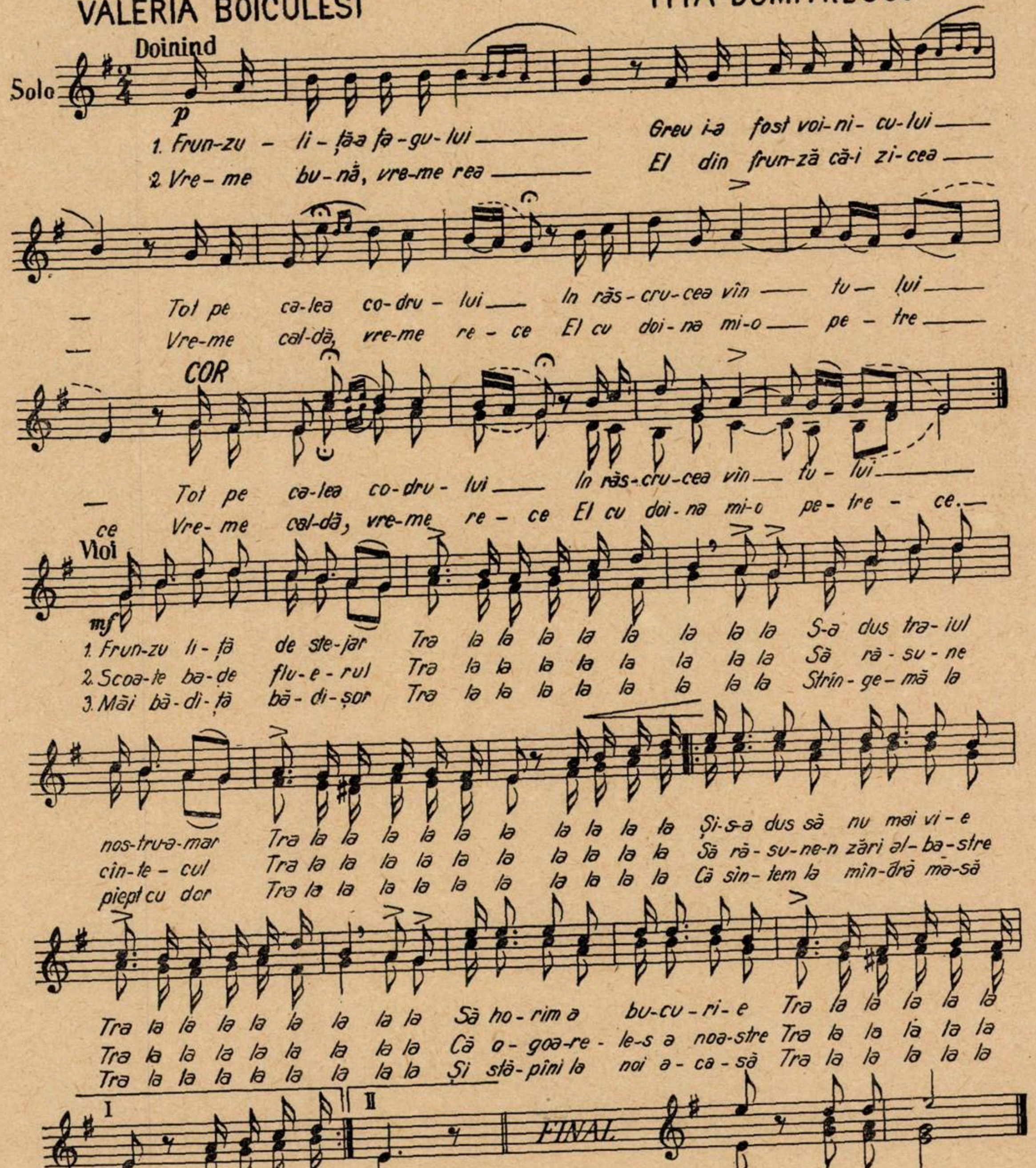
I.D. CHIRESCU


Moderato.
mf
1. A spus ta-ta în-tr-o sea-ră, I-a spus ma-mei, în-tr-o doa-ră: „Cînd mă-n-torc de-la u-zi-nă, Fac mîn-dre-țe de gră-di-nă."
2. Și în ju-rul lui cei mici Ca o cea-tă de pi-tici, As-cul-tau și nu cli-peau, Dar din ochi se-n-te-le-geau.
3. Iar în zori a do-ua zi Vi-ne cea-ta de co-pii Cu gre-blu-țe, cu lo-pa-ta, Cu că-ru-ța, cu gă-lea-ta...
4. Șap-te zi-le nu-mă-ra-te, Șap-te zi-le în-che-ia-te Au mun-cit fă-ră de pre-get, Fă-ră să slă-bea-scu-n de-get!
5. Iar cînd lu-crul a fost ga-ta, Se mi-rau ma-ma și ta-ta, Cum, din vreasc și mă-ră-ci-ne, Ie-și to-tul a-șa bi-ne.

FRUNZULIȚĂ-A FAGULUI

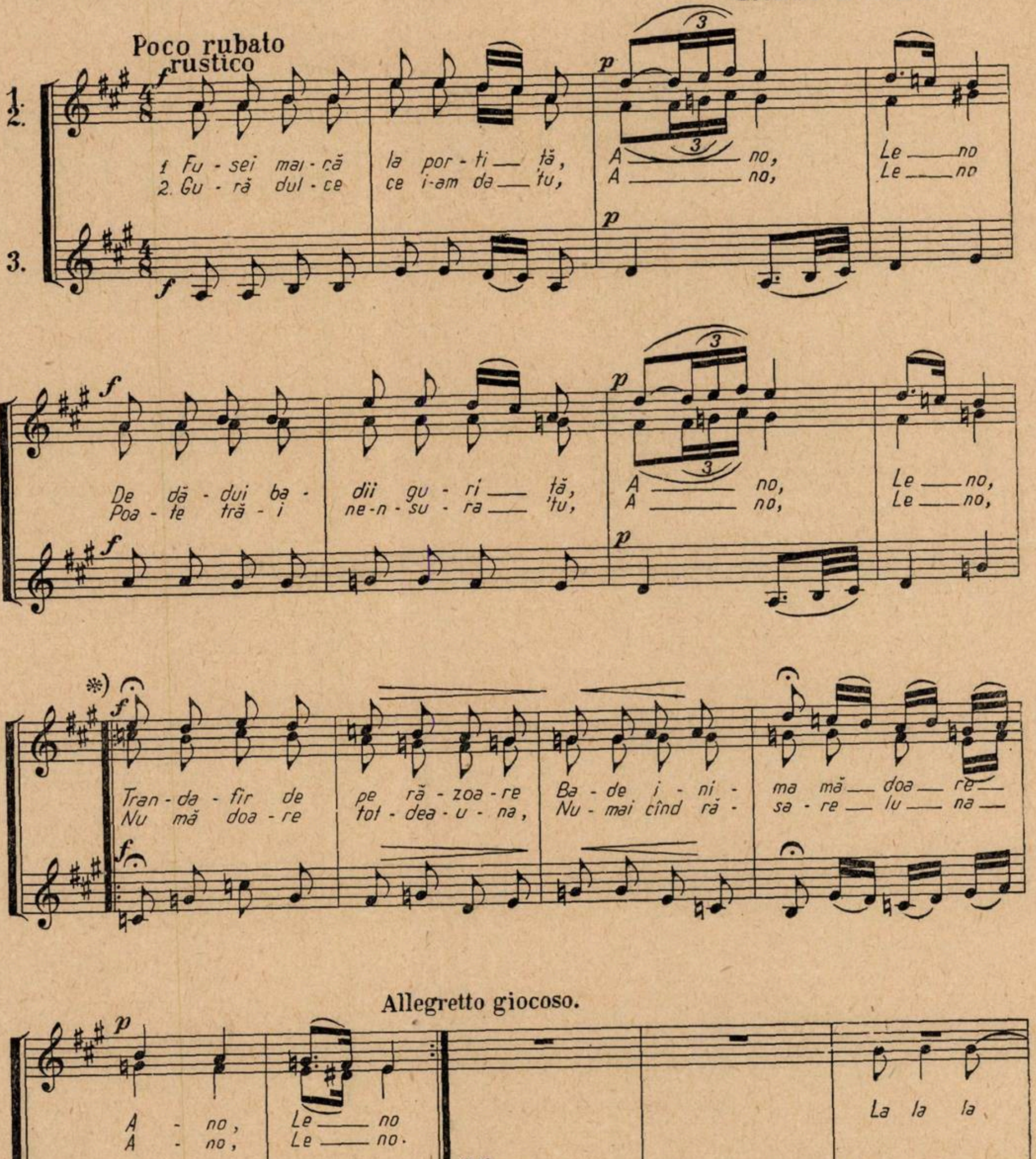
Versuri:
VALERIA BOICULESI

Muzica:
TITA DUMITRESCU

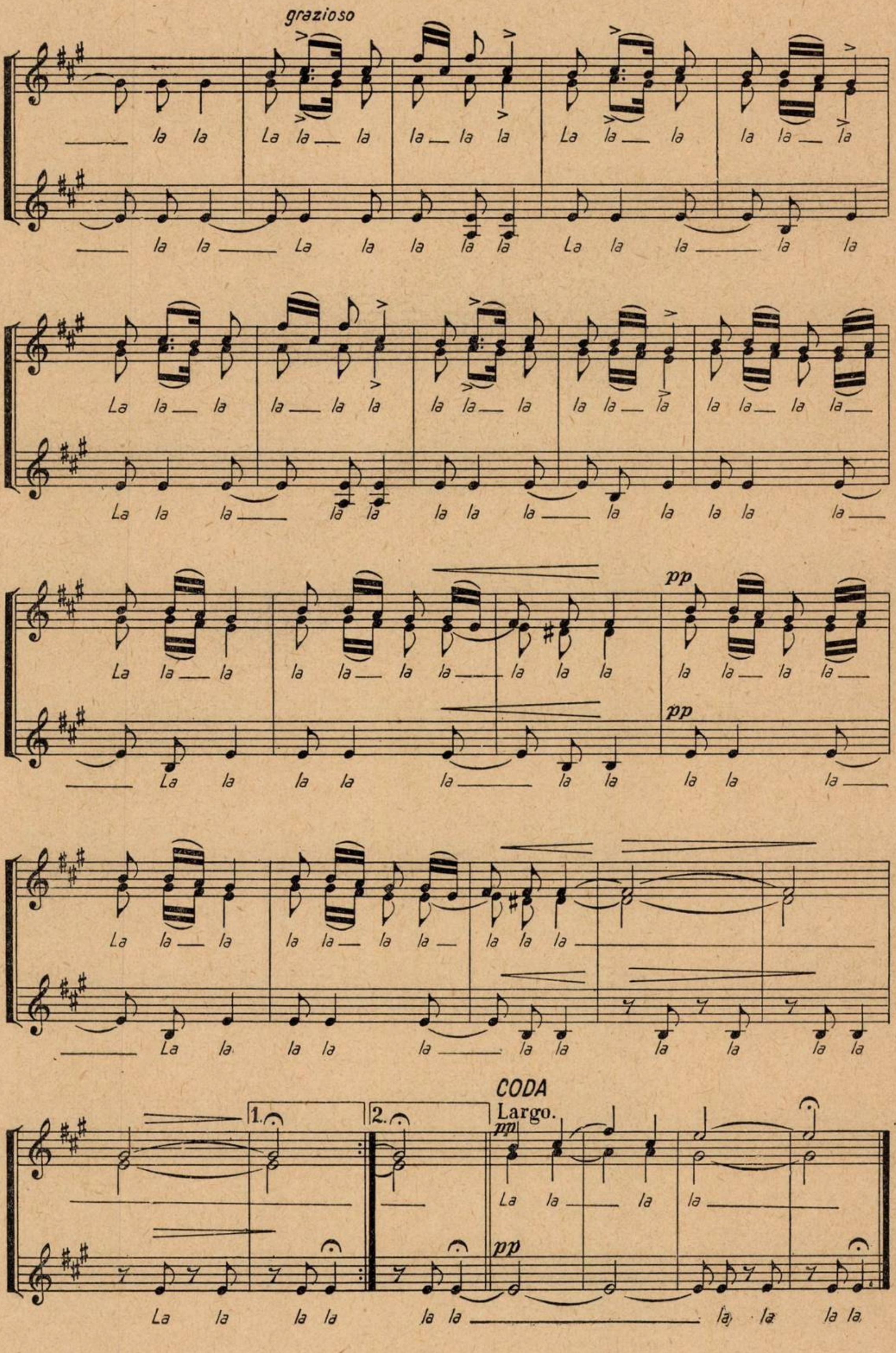

Doinind
Solo
p
1. Frun-zu - li - ța-a fa-gu-lui — Greu i-a fost voi-ni-cu-lui —
2. Vre-me bu-nă, vre-me rea — El din frun-ză că-i zi-cea —
— Tot pe ca-lea co-dru-lui — În răs-cru-cea vîn — tu — lui —
— Vre-me cal-dă, vre-me re - ce El cu doi-na mi-o — pe - tre —
COR
— Tot pe ca-lea co-dru-lui — În răs-cru-cea vîn — tu - lui —
ce Vre-me cal-dă, vre-me re - ce El cu doi-na mi-o pe-tre - ce. —
Vioi
mf
1. Frun-zu li - ță de ste-jar Tra la la la la la la la la S-a dus tra-iul
2. Scoa-te ba-de flu-e-rul Tra la la la la la la la la Să ră-su-ne
3. Măi bă-di-ță bă-di-șor Tra la la la la la la la la Strîn-ge-mă la
nos-tru-a-mar Tra la la la la la la la la la la Și-s-a dus să nu mai vi-e
cîn-te-cul Tra la la la la la la la la la la Să ră-su-ne-n zări al-ba-stre
piept cu dor Tra la la la la la la la la la la Că sîn-tem la mîn-dră ma-să
Tra la la la la la la la la Să ho-rim a bu-cu-ri-e Tra la la la la la
Tra la la la la la la la la Că o-goa-re-le-s a noa-stre Tra la la la la la
Tra la la la la la la la la Și stă-pîni la noi a-ca-să Tra la la la la la
I
la la la la la
II
la
FINAL
la la la la

TRANDAFIR DE PE RĂZOARE

Muzica:
SABIN DRĂGOI


Poco rubato rustico
1.
2.
3.
f
p
1. Fu-sei mai-că la por-ti-ță, A-no, Le-no
2. Gu-ră dul-ce ce i-am da-tu, A-no, Le-no
De dă-dui ba-dii gu-ri-ță, A-no, Le-no,
Poa-te trăi ne-n-su-ra-tu, A-no, Le-no,
*)
Tran-da-fir de pe ră-zoa-re Ba-de i-ni-ma mă doa-re
Nu mă doa-re tot-dea-u-na, Nu-mai cînd ră-sa-re lu-na
A-no, Le-no
A-no, Le-no.
Allegretto giocoso.
pp
La la la
La la la la la La la la

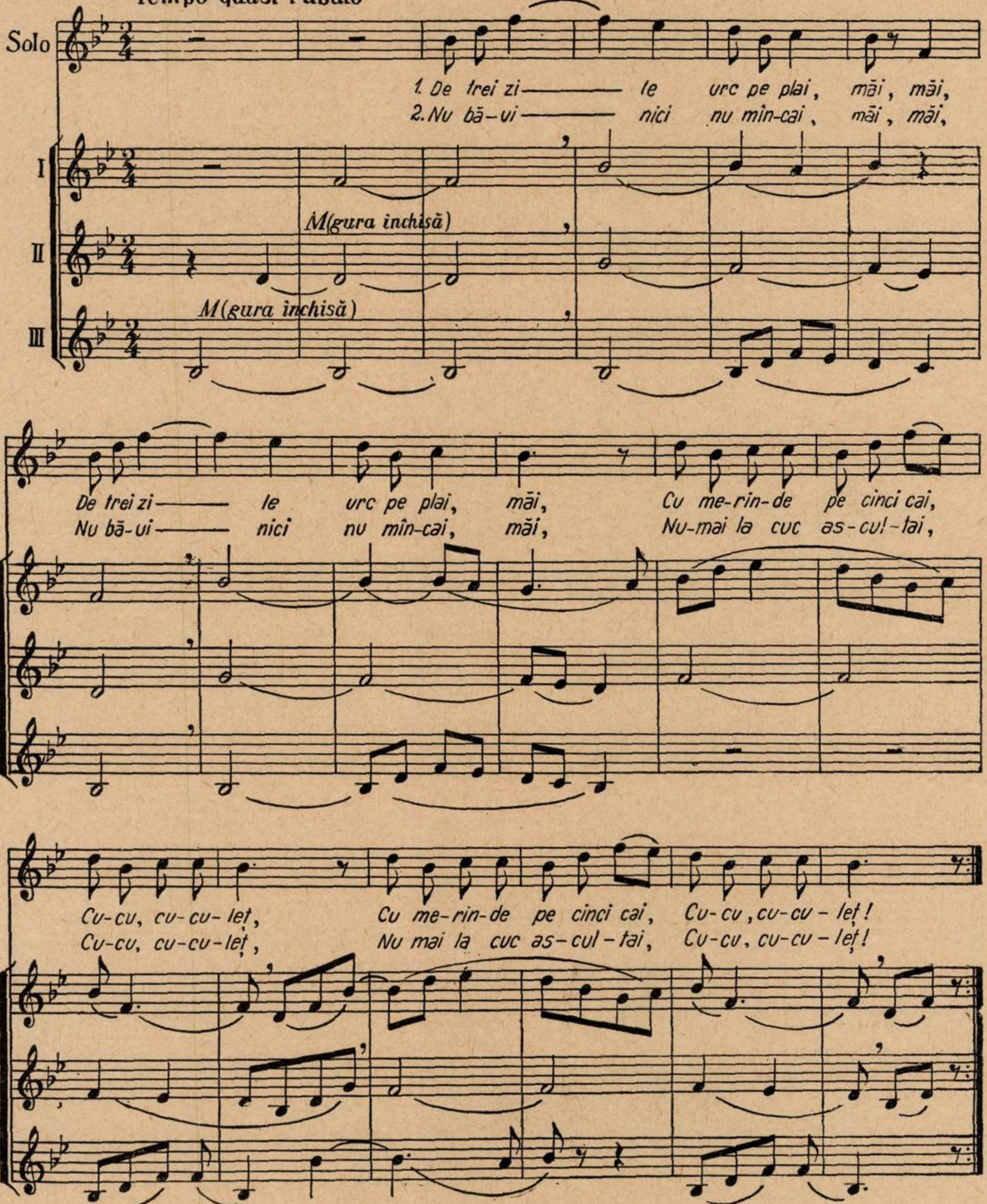
*) Acelas refren se cîntă la ambele texte repetat.
Refrenul „Ano Leno" se cîntă mai rar.


grazioso
la la La la la la la la La la la la la la
la la La la la la la la La la la la la
La la la la la la la la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la la la la
pp
pp
CODA
Largo.
1.
2.
pp
La la la la
pp
La la la la la la la la la la

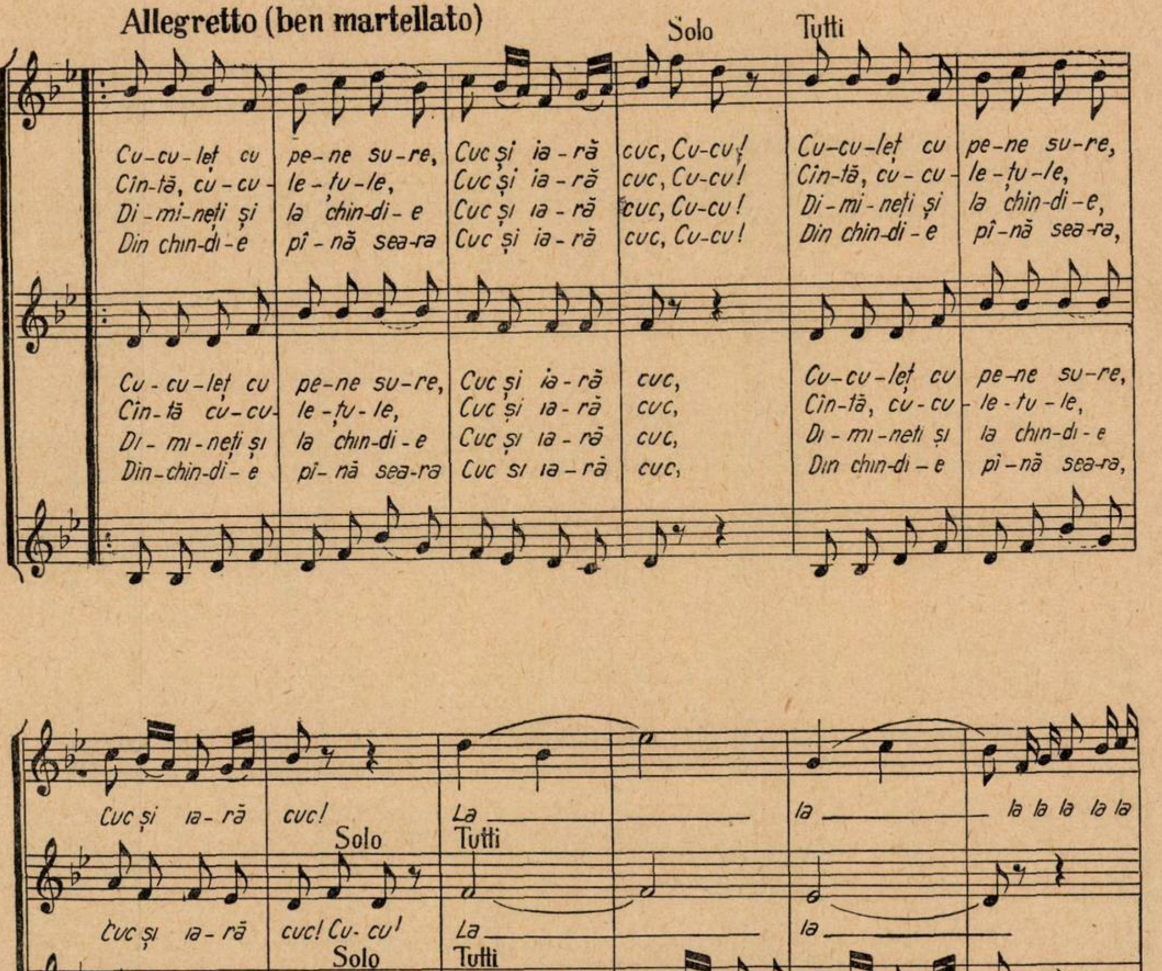
CUC-CUCULEȚ...

Muzica:
NELU IONESCU

Tempo quasi rubato


Solo
I
II
III
1. De trei zi — le urc pe plai, măi, măi,
2. Nu bă-vi — nici nu mîn-cai, măi, măi,
M(gura închisă)
M(gura închisă)
De trei zi — le urc pe plai, măi,
Nu bă-ui — nici nu mîn-cai, măi,
Cu me-rin-de pe cinci cai,
Nu-mai la cuc as-cul-tai,
Cu-cu, cu-cu-leț,
Cu-cu, cu-cu-leț,
Cu me-rin-de pe cinci cai,
Nu mai la cuc as-cul-tai,
Cu-cu, cu-cu-leț!
Cu-cu, cu-cu-leț!

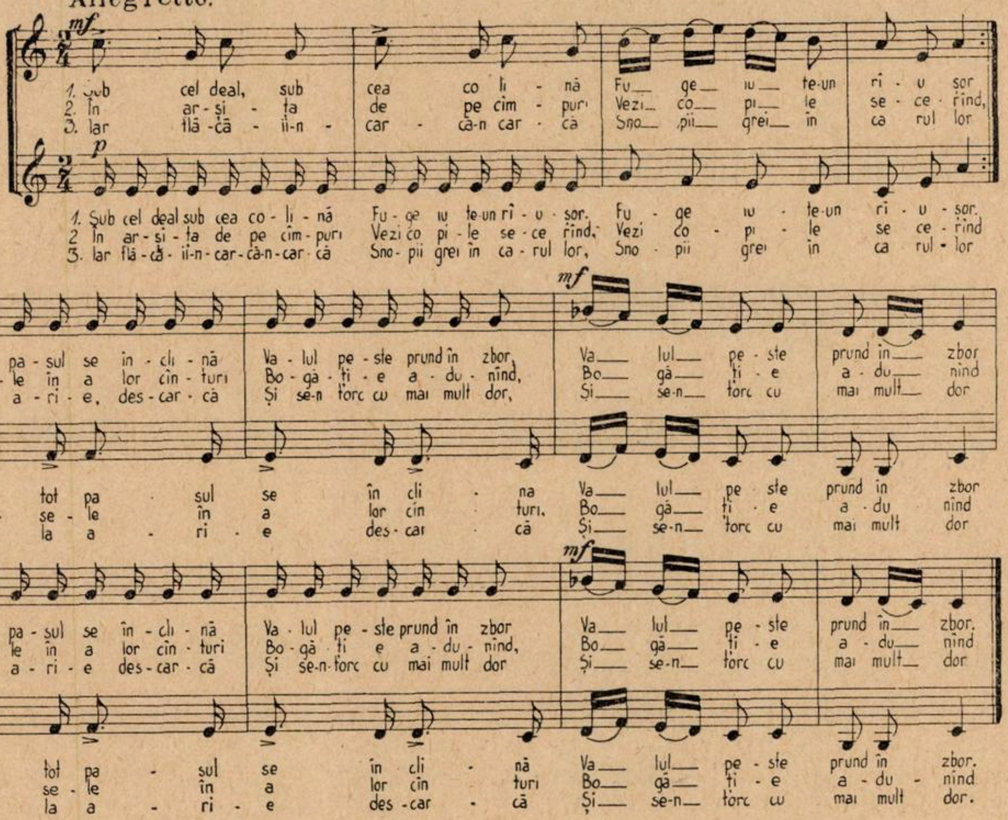
La I-ma parte versurile sunt populare; la partea a II-a versurile sunt de I.U.Soricu


Allegretto (ben martellato)
Solo
Tutti
Cu-cu-leț cu pe-ne su-re, Cuc și ia-ră cuc, Cu-cu! Cu-cu-leț cu pe-ne su-re,
Cîn-tă, cu-cu-le-țu-le, Cuc și ia-ră cuc, Cu-cu! Cîn-tă, cu-cu-le-țu-le,
Di-mi-neți și la chin-di-e Cuc și ia-ră cuc, Cu-cu! Di-mi-neți și la chin-di-e,
Din chin-di-e pî-nă sea-ra Cuc și ia-ră cuc, Cu-cu! Din chin-di-e pî-nă sea-ra,
Cu-cu-leț cu pe-ne su-re, Cuc și ia-ră cuc, Cu-cu-leț cu pe-ne su-re,
Cîn-tă cu-cu-le-țu-le, Cuc și ia-ră cuc, Cîn-tă, cu-cu-le-țu-le,
Di-mi-neți și la chin-di-e Cuc și ia-ră cuc, Di-mi-neți și la chin-di-e
Din-chin-di-e pî-nă sea-ra Cuc și ia-ră cuc, Din chin-di-e pî-nă sea-ra,
Cuc și ia-ră cuc! La la la la la la la
Solo
Tutti
Cuc și ia-ră cuc! Cu-cu! La la
Solo
Tutti
Fru-mos cînți va-ra-n pă-du-re, Cuc și ia-ră cuc,
Toa-te di-mi-ne-ți-le, Cuc și ia-ră cuc,
Să ră-su-ne-n deal la vi-e, Cuc și ia-ră cuc,
Ca-șa cîn-tă cu-cu va-ra, Cuc și ia-ră cuc,
1-3
4.
La la La la la!
La la La la la!
Fru-mos cînți va-ra-n pă-du-re, Cuc și ia-ră cuc, la la la la la la!
Toa-te di-mi-ne-ți-le, Cuc și ia-ră cuc, la la la la la la!
Să ră-su-ne-n deal la vi-e, Cuc și ia-ră cuc, la la la la la la!
Ca-șa cîn-tă cu-cu va-ra, Cuc și ia-ră cuc! La la la!

SECERIȘUL

D.G. KIRIAC

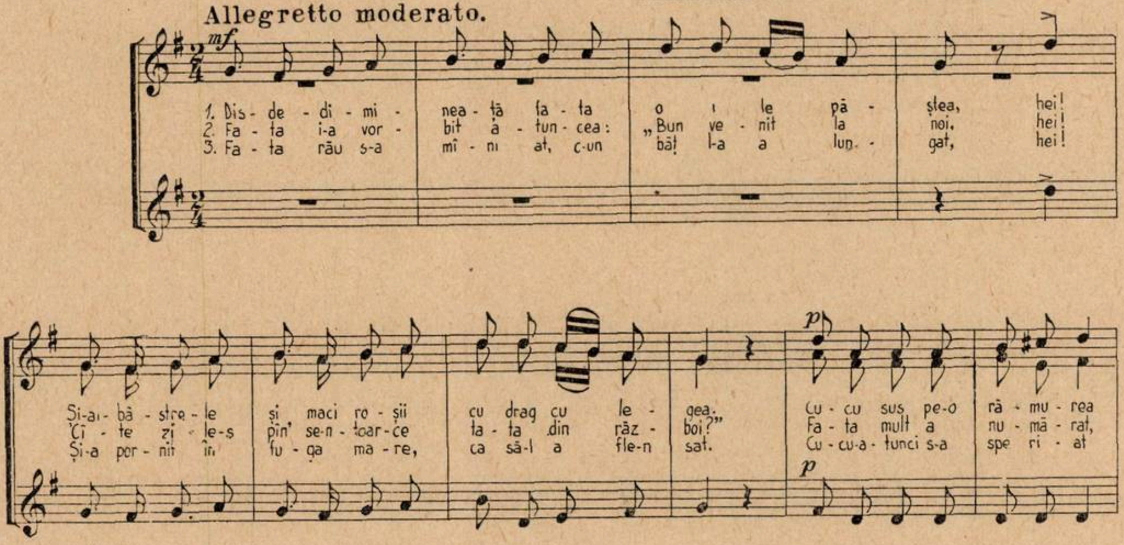
Allegretto.

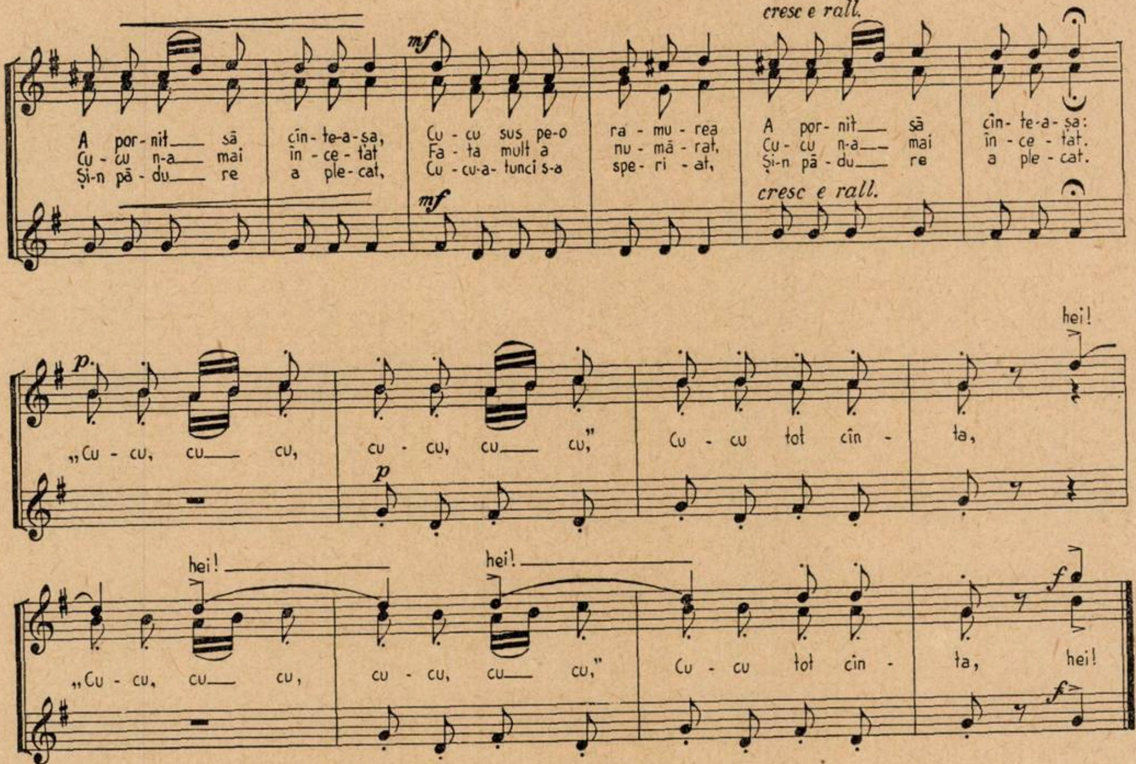

mf
1. Sub cel deal, sub cea co-li-nă Fu-ge iu-te-un rî-u-sor
2. În ar-și-ta de pe cîm-puri Vezi co-pi-le se-ce-rînd,
3. Iar flă-că-ii-n-car-că-n car-că Sno-pii grei în ca-rul lor
p
1. Sub cel deal sub cea co-li-nă Fu-ge iu-te-un rî-u-sor. Fu-ge iu-te-un rî-u-sor.
2. În ar-și-ta de pe cîm-puri Vezi co-pi-le se-ce-rînd, Vezi co-pi-le se-ce-rînd
3. Iar flă-că-ii-n-car-că-n-car-că Sno-pii grei în ca-rul lor, Sno-pii grei în ca-rul lor
p
La tot pa-sul se în-cli-nă Va-lul pe-ste prund în zbor, Va-lul pe-ste prund în zbor
Ve-se-le în a lor cîn-turi Bo-gă-ti-e a-du-nînd, Bo-gă-ti-e a-du-nînd
Merg la a-ri-e, des-car-că Și se-n torc cu mai mult dor, Și se-n torc cu mai mult dor
mf
La tot pa-sul se în-cli-na Va-lul pe-ste prund în zbor
Ve-se-le în a lor cin-turi. Bo-gă-ti-e a-du-nînd
Merg la a-ri-e des-car-că Și se-n torc cu mai mult dor
p
La tot pa-sul se în-cli-nă Va-lul pe-ste prund în zbor Va-lul pe-ste prund în zbor.
Ve-se-le în a lor cin-turi Bo-gă-ti-e a-du-nînd, Bo-gă-ti-e a-du-nînd
Merg la a-ri-e des-car-că Și se-n-torc cu mai mult dor Și se-n-torc cu mai mult dor
mf
La tot pa-sul se în-cli-nă Va-lul pe-ste prund în zbor.
Ve-se-le în a lor cin-turi Bo-gă-ti-e a-du-nind
Merg la a-ri-e des-car-că Și se-n-torc cu mai mult dor.

FATA ȘI CUCU

armonizat de D.G. KIRIAC

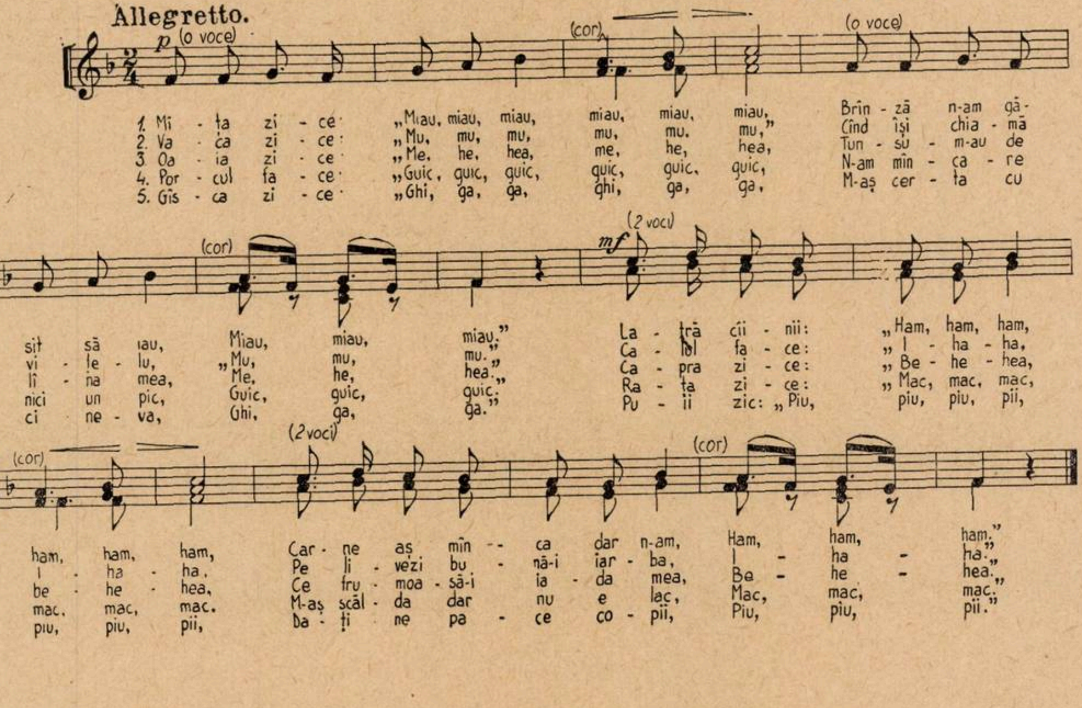
Allegretto moderato.


mf
1. Dis-de-di-mi-nea-ță fa-ta o i-le pă-ștea, hei!
2. Fa-ta i-a vor-bit a-tun-cea: „Bun ve-nit la noi, hei!
3. Fa-ta rău s-a mî-ni-at, c-un băț l-a lun-gat, hei!
Și-a-i bă-stre-le și maci ro-șii cu drag cu le-gea.
Cî-te zi-le-s pin' se-n-toar-ce fa-ta din răz-boi?"
Și-a por-nit în fu-ga ma-re, ca să-l a fle-n sat.
p
Cu-cu sus pe-o ră-mu-rea
Fa-ta mult a nu-mă-rat,
Cu-cu-a-tunci s-a spe-ri-at
p


cresc e rall.
mf
A por-nit să cîn-te-a-șa, Cu-cu sus pe-o ra-mu-rea A por-nit să cîn-te-a-șa:
Cu-cu n-a mai în-ce-tat Fa-ta mult a nu-mă-rat, Cu-cu n-a mai în-ce-tat.
Și-n pă-du-re a ple-cat, Cu-cu-a-tunci s-a spe-ri-at, Și-n pă-du-re a ple-cat.
p
„Cu-cu, cu cu, cu-cu, cu cu," Cu-cu tot cîn-ta, hei!
hei! hei!
„Cu-cu, cu cu, cu-cu, cu cu," Cu-cu tot cîn-ta, hei!
f

GRAIUL ANIMALELOR

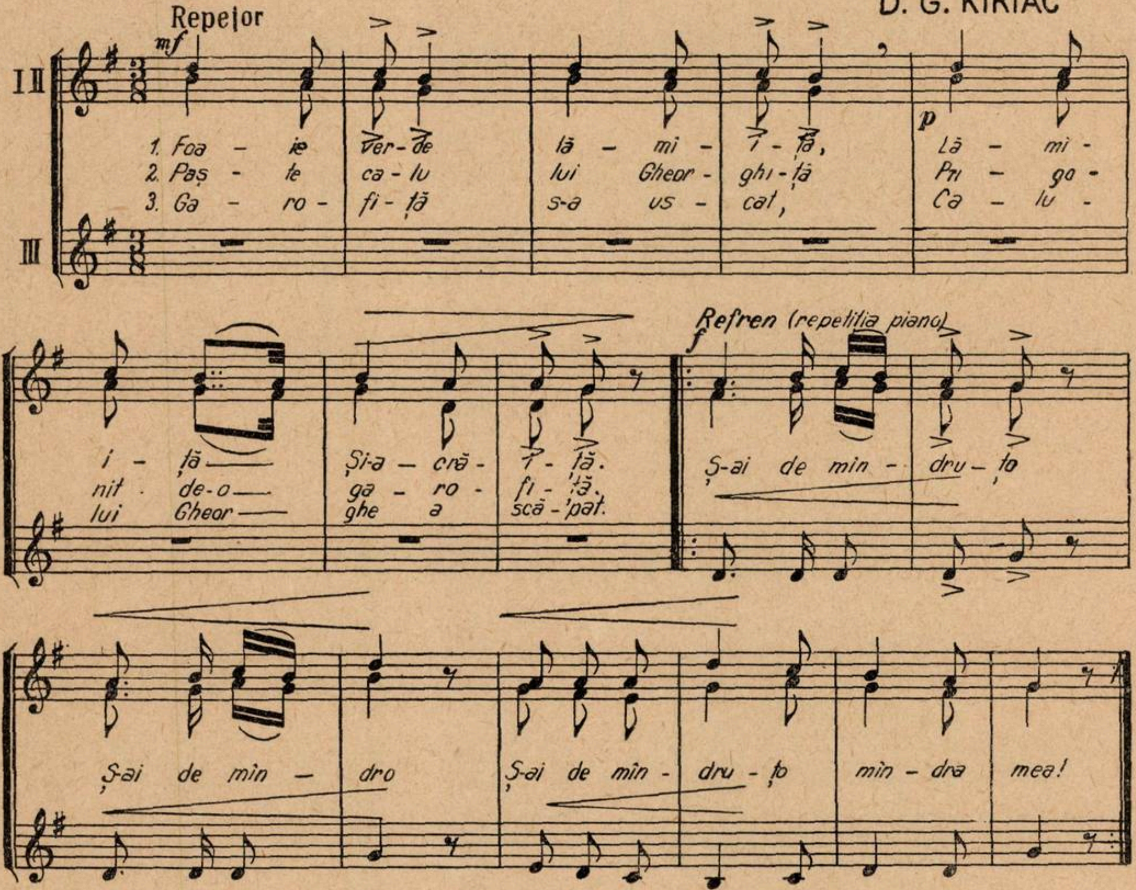
D.G. KIRIAC


Allegretto.
p (o voce) (cor) (o voce) (cor) (2 voci) mf (cor) (2 voci) (cor)
1. Mi-ța zi-ce: „Miau, miau, miau, miau, miau, miau, Brîn-ză n-am gă-sit să iau, Miau, miau, miau." La-tră cii-nii: „Ham, ham, ham, ham, ham, ham, Car-ne aș mîn-ca dar n-am, Ham, ham, ham."
2. Va-ca zi-ce: „Mu, mu, mu, mu, mu, mu," Cînd își chia-mă vi-țe-lu, „Mu, mu, mu." Ca-lul fa-ce: „I-ha-ha, I-ha-ha, Pe li-vezi bu-nă-i iar-ba, I-ha-ha."
3. Oa-ia zi-ce: „Me, he, hea, me, he, hea, Tun-su-m-au de lî-na mea, Me, he, hea." Ca-pra zi-ce: „Be-he-hea, be-he-hea, Ce fru-moa-să-i ia-da mea, Be-he-hea."
4. Por-cul fa-ce: „Guic, guic, guic, guic, guic, guic, N-am mîn-ca-re nici un pic, Guic, guic, guic." Ra-ța zi-ce: „Mac, mac, mac, mac, mac, mac, M-aș scăl-da dar nu e lac, Mac, mac, mac."
5. Gîs-ca zi-ce: „Ghi, ga, ga, ghi, ga, ga, M-aș cer-ta cu ci-ne-va, Ghi, ga, ga." Pu-ii zic: „Piu, piu, piu, pii, piu, piu, pii, Da-ți ne pa-ce co-pii, Piu, piu, pii."

FOAIE VERDE LĂMÎIȚĂ

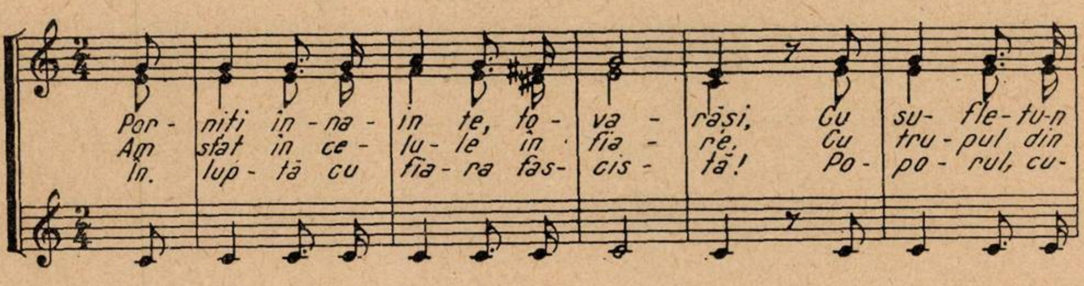
CÎNTEC POPULAR

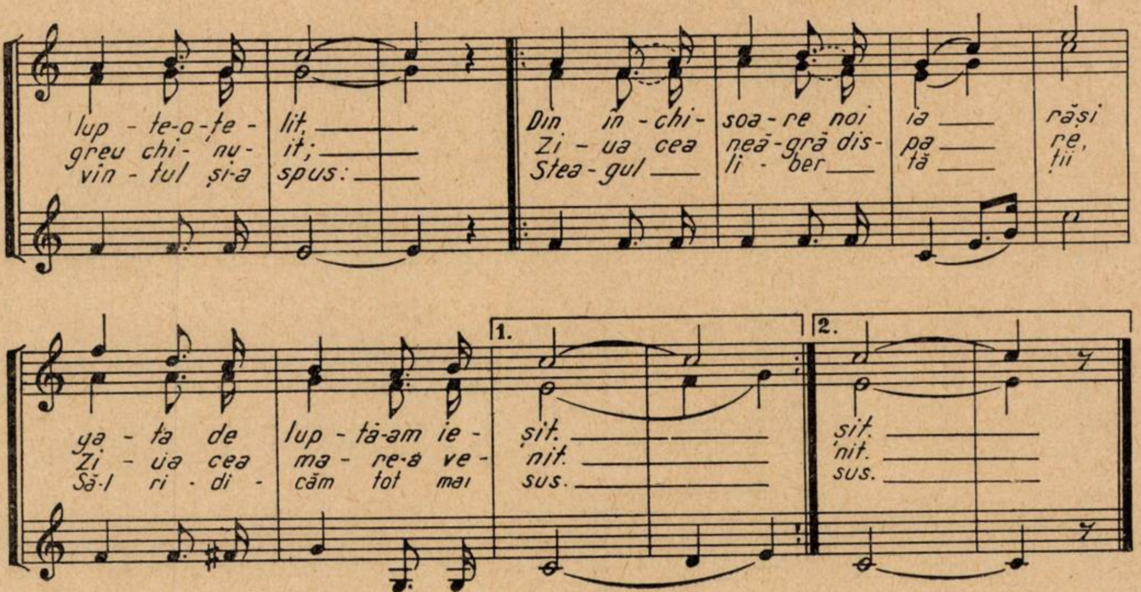
Muzica:
D. G. KIRIAC


Repelor
mf
I II
III
1. Foa - ie ver - de lă - mi - i - ță, Lă - mi - i - ță — Și-a - cră - i - tă.
2. Paș - te ca - lu lui Gheor - ghi - ță Pri - go - nit de-o — ga - ro - fi - ță.
3. Ga - ro - fi - ță s-a us - cat, Ca - lu - lui Gheor — ghe a scă - pat.
p
Refren (repetiția piano)
f
Ș-ai de min - dru - ța
Ș-ai de mîn - dro Ș-ai de mîn - dru - ța mîn - dra mea!

PORNIȚI ÎNAINTE, TOVARĂȘI!

CÎNTEC VECHI REVOLUȚIONAR

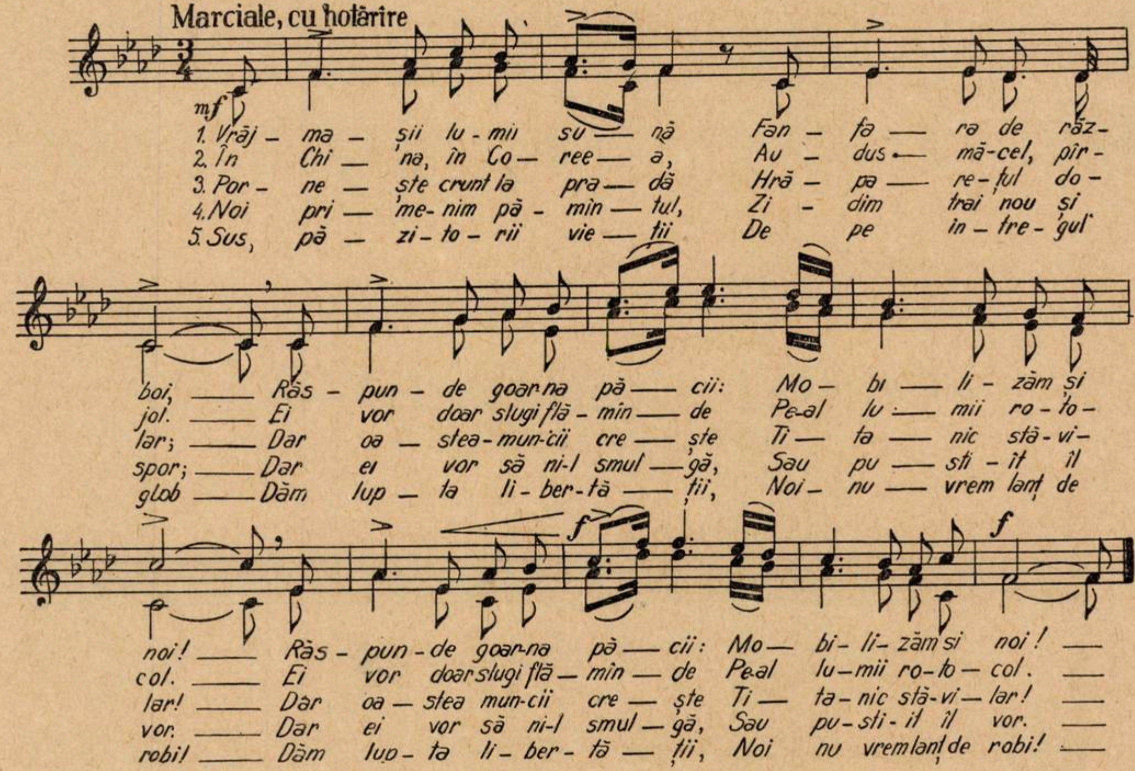

Por - niți în - na - in te, to - va - răși, Cu su- fle - tu-n
Am sfat în ce - lu - le în fia - re, Cu tru - pul din
În lup - tă cu fia - ra fas- cis - tă! Po - po - rul, cu-


lup-te-a-te-lit. Din în-chi-soa-re noi ia-răși
greu chi-nu-it; Zi-ua cea nea-gră dis-pa-re,
vin-tul și-a spus: Stea-gul li-ber-tă-ții
1.
2.
ga-ta de lup-tă-am ie-șit. șit.
Zi-ua cea ma-re-a ve-nit. nit.
Să-l ri-di-căm tot mai sus. sus.

CÎNTECUL PĂCII

Versuri:
A. TOMA

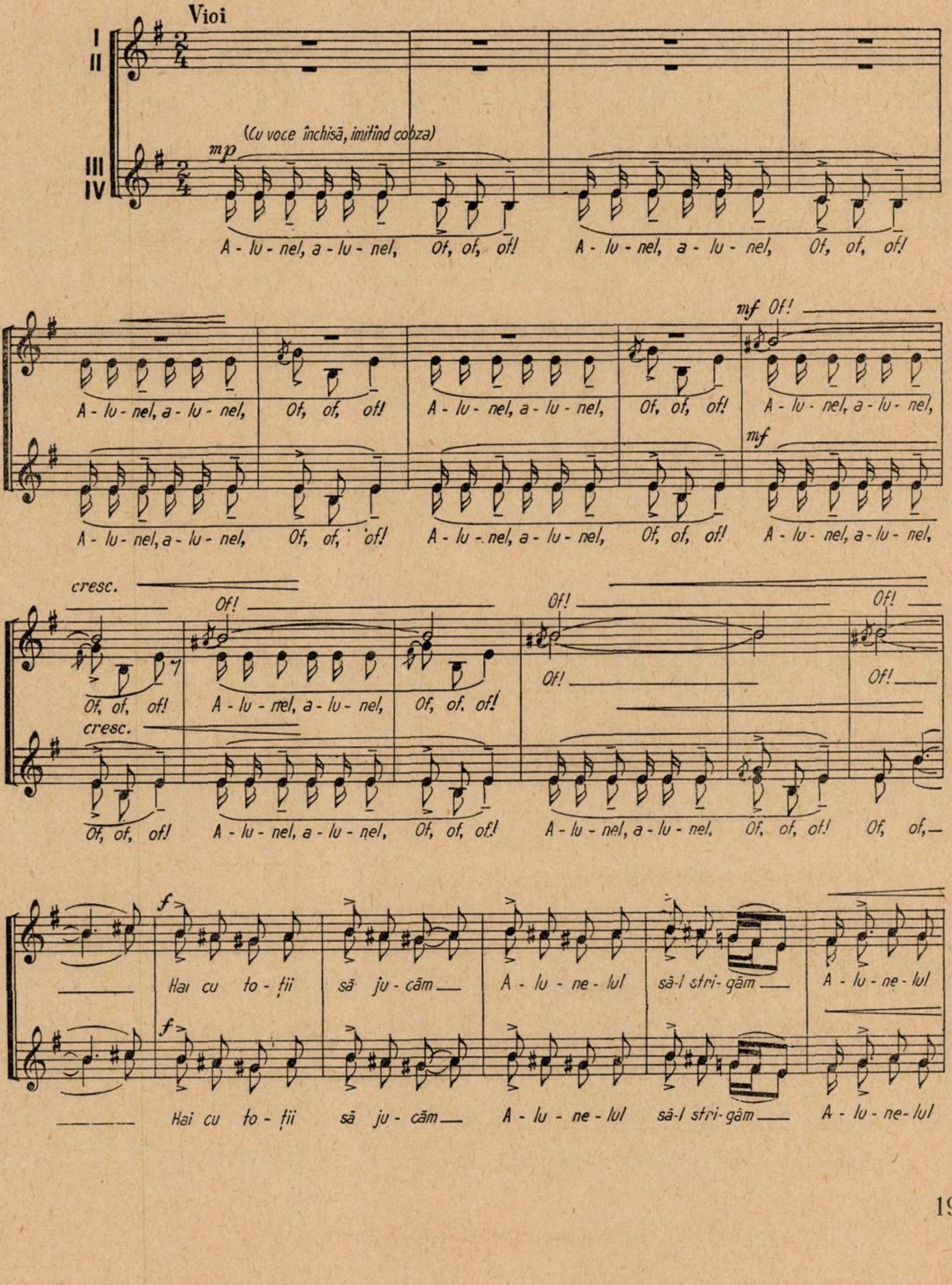
Muzica:
VASILE POPOVICI

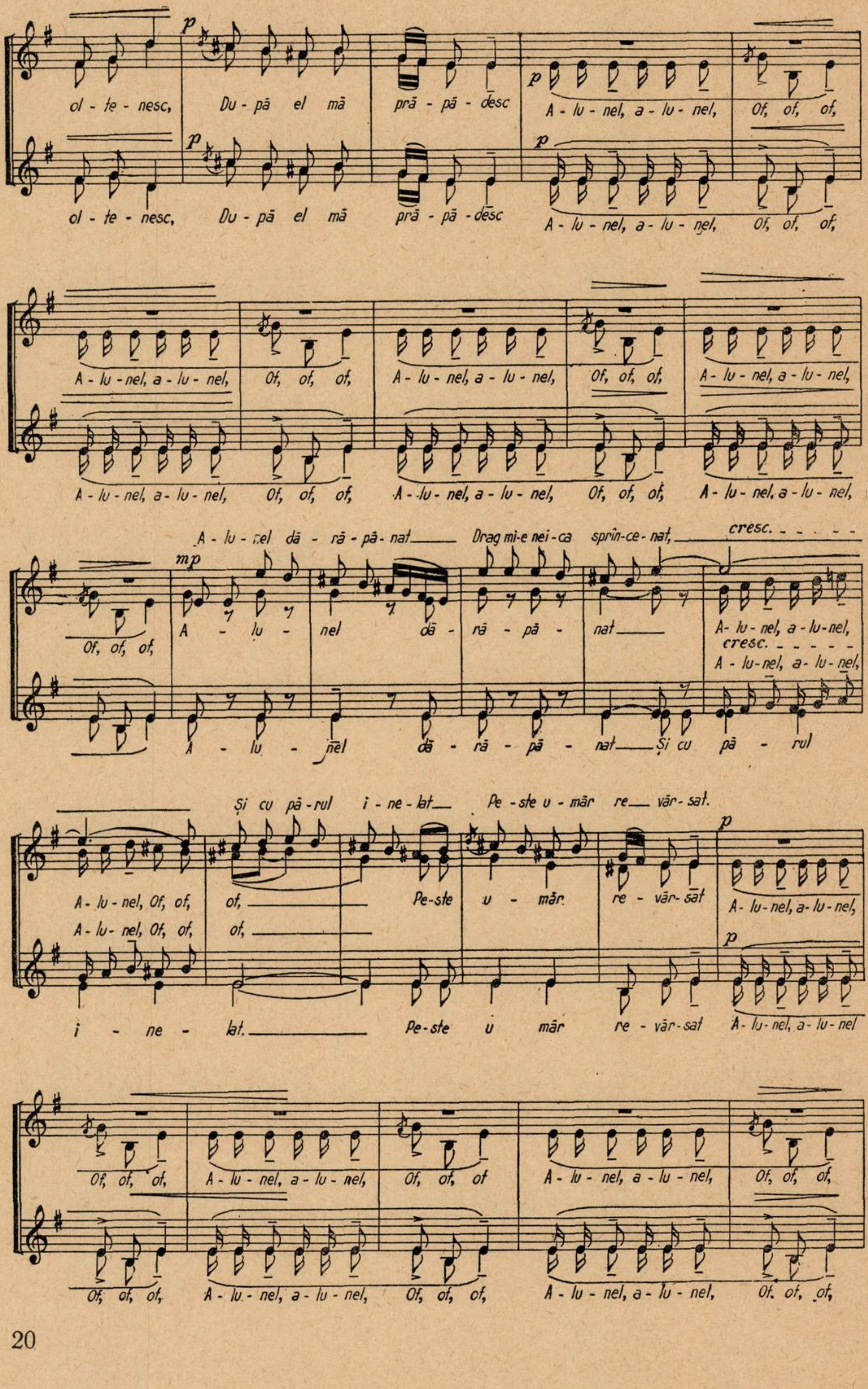

Marciale, cu hotărîre
mf
1. Vrăj-ma-șii lu-mii su-nă Fan-fa-ra de răz-
2. În Chi-na, în Co-ree-a, Au-dus mă-cel, pîr-
3. Por-ne-ște crunt la pra-dă Hră-pa-re-țul do-
4. Noi pri-me-nim pă-mîn-tul, Zi-dim trai nou și
5. Sus, pă-zi-to-rii vie-ții De pe în-tre-gul
boi, Răs-pun-de goar-na pă-cii: Mo-bi-li-zăm și
jol. Ei vor doar slugi flă-mîn-de Pe-al lu-mii ro-to-
lar; Dar oa-stea-mun-cii cre-ște Ti-ta-nic stă-vi-
spor; Dar ei vor să ni-l smul-gă, Sau pu-sti-it îl
glob Dăm lup-ta li-ber-tă-ții, Noi-nu vrem lanț de
f
f
noi! Răs-pun-de goar-na pă-cii: Mo-bi-li-zăm si noi!
col. Ei vor doar slugi flă-mîn-de Pe-al lu-mii ro-to-col.
lar! Dar oa-stea mun-cii cre-ște Ti-ta-nic stă-vi-lar!
vor. Dar ei vor să ni-l smul-gă, Sau pu-sti-it îl vor.
robi! Dăm lup-ta li-ber-tă-ții, Noi nu vrem lanț de robi!

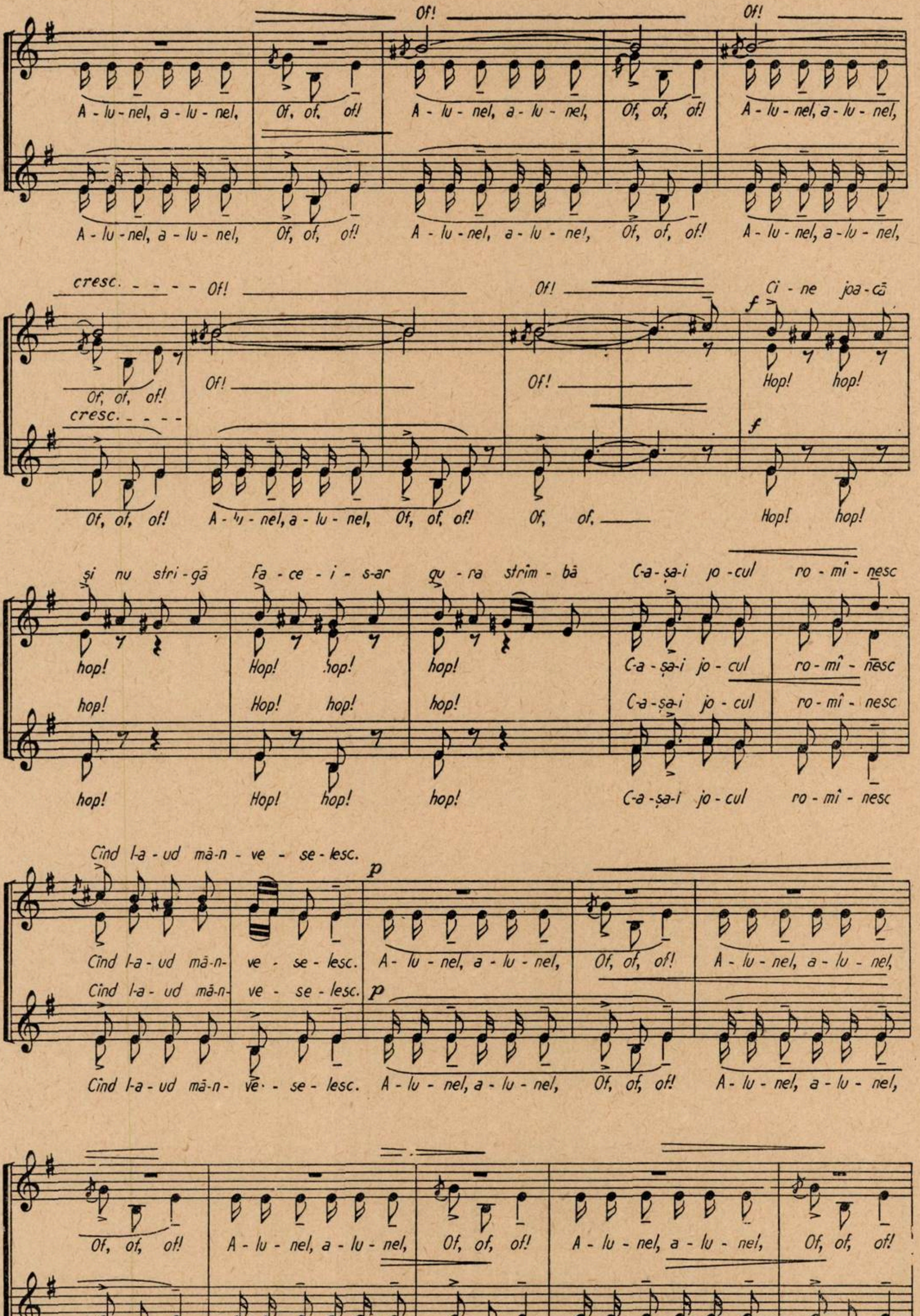
ALUNELUL OLTENESC

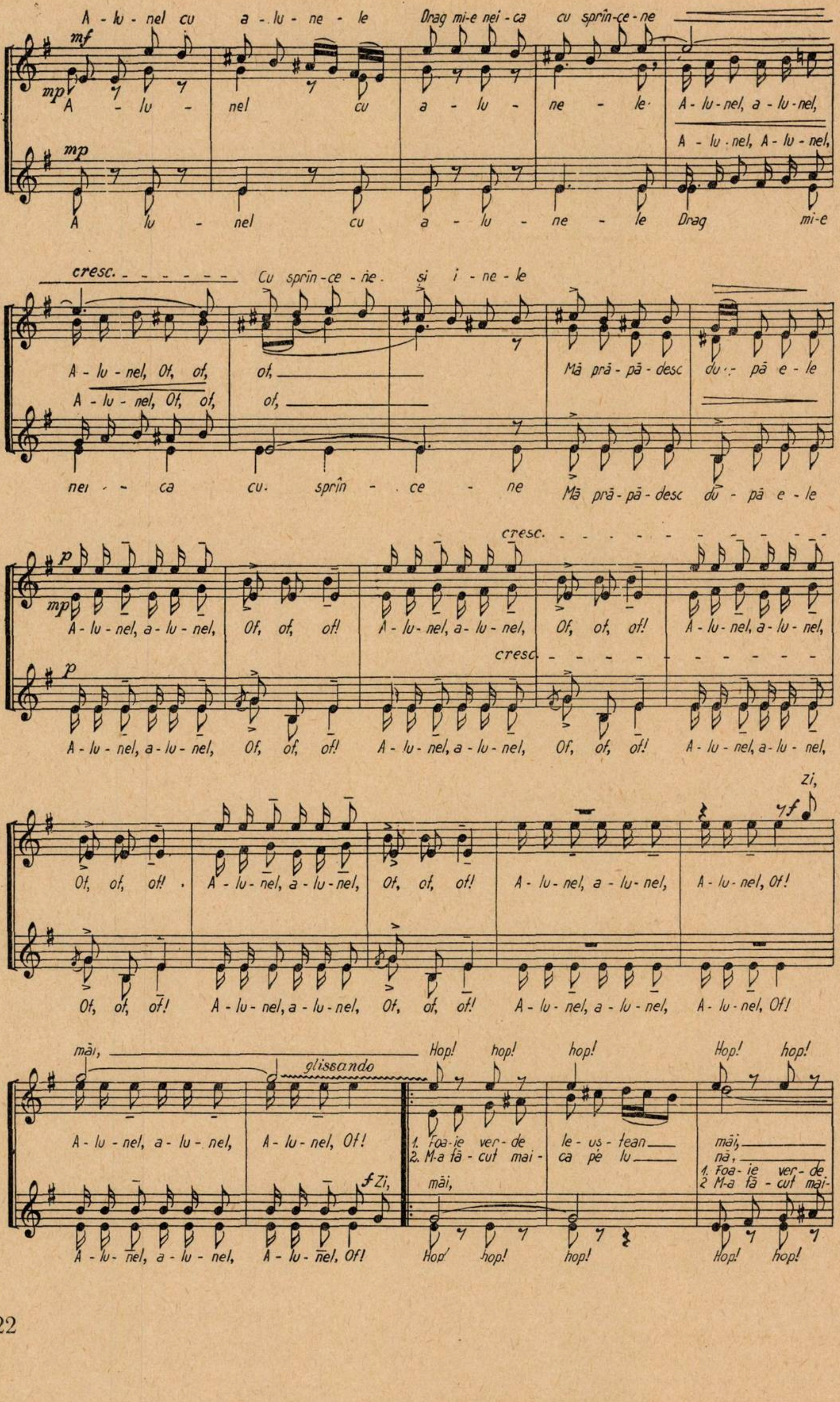
Pentru 4 voci egale.

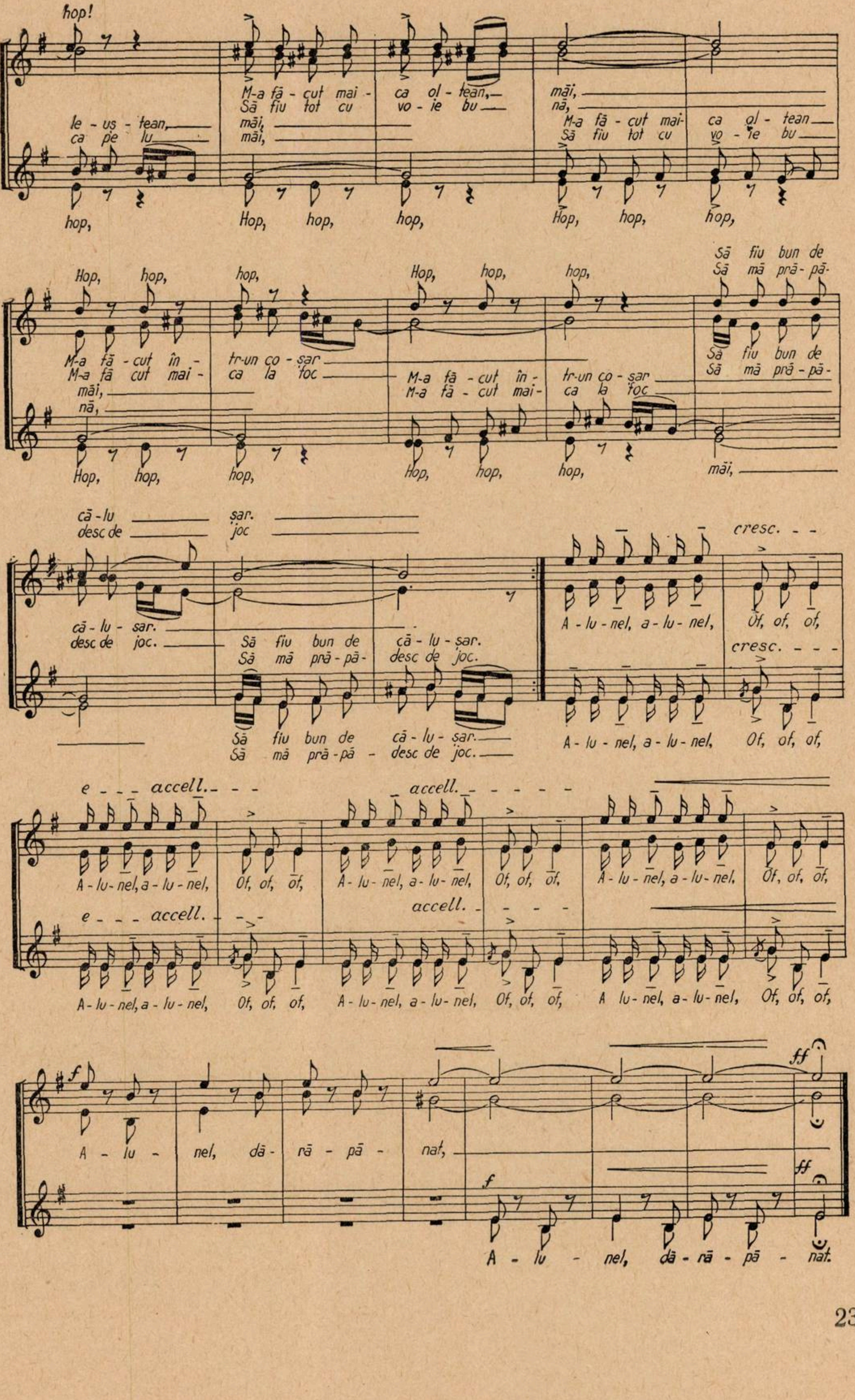
N. LUNGU


Vioi
I
II
III
IV
(Cu voce închisă, imitînd cobza)
mp
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of!
mf Of!
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel,
mf
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel,
cresc.
Of! Of! Of!
Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! Of! Of!
cresc.
Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! Of, of,—
f
Hai cu to - ții să ju - căm A - lu - ne - lul să-l stri - găm A - lu - ne - lul
f
Hai cu to - ții să ju - căm A - lu - ne - lul să-l stri - găm A - lu - ne - lul


ol - te - nesc, Du - pă el mă pră - pă - desc A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of,
p
ol - te - nesc, Du - pă el mă pră - pă - desc A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of,
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel,
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel,
A - lu - nel dă - ră - pă - nat Drag mi-e nei-ca sprîn-ce-nat, cresc.
mp
Of, of, of, A - lu - nel dă - ră - pă - nat A - lu - nel, a - lu - nel,
cresc.
A - lu - nel, a - lu - nel,
A - lu - nel dă - ră - pă - nat Și cu pă - rul
Și cu pă - rul i - ne - lat Pe - ste u - măr re - văr - sat.
A - lu - nel, Of, of, of, Pe - ste u - măr re - văr - săt A - lu - nel, a - lu - nel,
A - lu - nel, Of, of, of,
i - ne - lat. Pe - ste u măr re - văr - sat A - lu - nel, a - lu - nel
Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of,
Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of,


Of!
Of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
cresc.
Of!
Of!
Ci - ne joa - că
Of, of, of!
cresc.
Of!
Of!
f
Hop! hop!
f
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
Of, of.
Hop! hop!
şi nu stri - gă
Fa - ce - i - s-ar
gu - ra strim - bă
C-a - şa-i jo - cul ro - mî - nesc
hop!
Hop! hop!
hop!
C-a - şa-i jo - cul ro - mî - nesc
hop!
Hop! hop!
hop!
C-a - şa-i jo - cul ro - mî - nesc
hop!
Hop! hop!
hop!
C-a - şa-i jo - cul ro - mî - nesc
Cînd l-a - ud mă-n - ve - se - lesc.
p
Cînd l-a - ud mă-n- ve - se - lesc.
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Cînd l-a - ud mă-n- ve - se - lesc.
p
Cînd l-a - ud mă-n- ve - se - lesc.
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!
A - lu - nel, a - lu - nel,
Of, of, of!

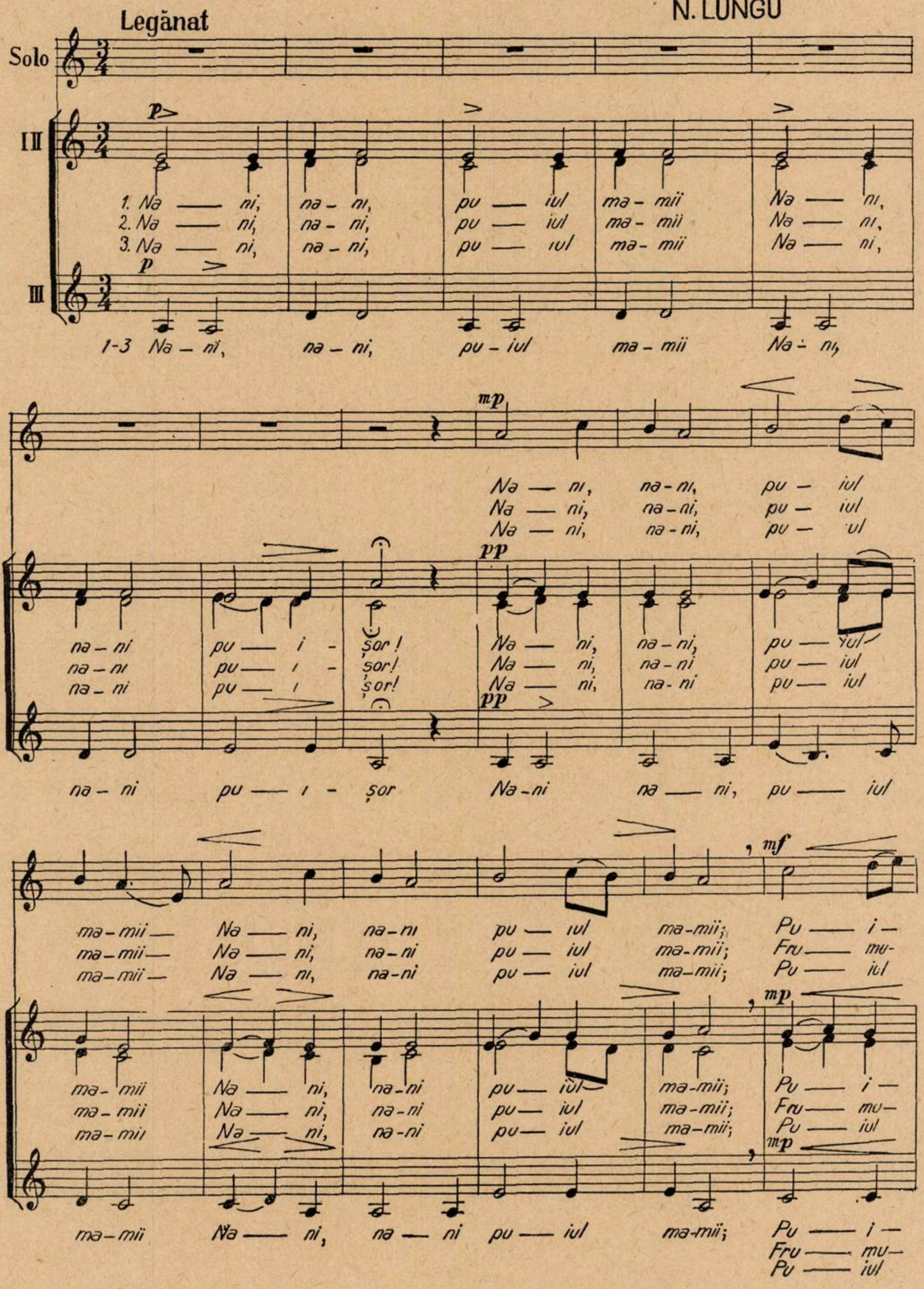

mf
A - lu - nel cu a - lu - ne - le Drag mi-e nei - ca cu sprîn-ce - ne
mp
A - lu - nel cu a - lu - ne - le A - lu - nel, a - lu - nel,
A - lu - nel, A - lu - nel,
mp
A lu - nel cu a - lu - ne - le Drag mi-e
cresc.
Cu sprîn - ce - ne şi i - ne - le
A - lu - nel, Of, of, of,
Mă pră - pă - desc du - pă e - le
A - lu - nel, Of, of, of,
nei - ca cu sprîn - ce - ne Mă pră - pă - desc du - pă e - le
p
mp
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel,
cresc.
p
cresc.
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel,
Zi,
f
Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, A - lu - nel, Of!
Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of! A - lu - nel, a - lu - nel, A - lu - nel, Of!
măi, Hop! hop! hop! Hop! hop!
glissando
A - lu - nel, a - lu - nel, A - lu - nel, Of!
1. Foa - ie ver - de le - us - tean măi,
2. M-a fă - cut mai - ca pe lu nă,
f Zi,
măi,
1. Foa - ie ver - de
2 M-a fă - cut mai-
A - lu - nel, a - lu - nel, A - lu - nel, Of! Hop! hop! hop! Hop! hop!

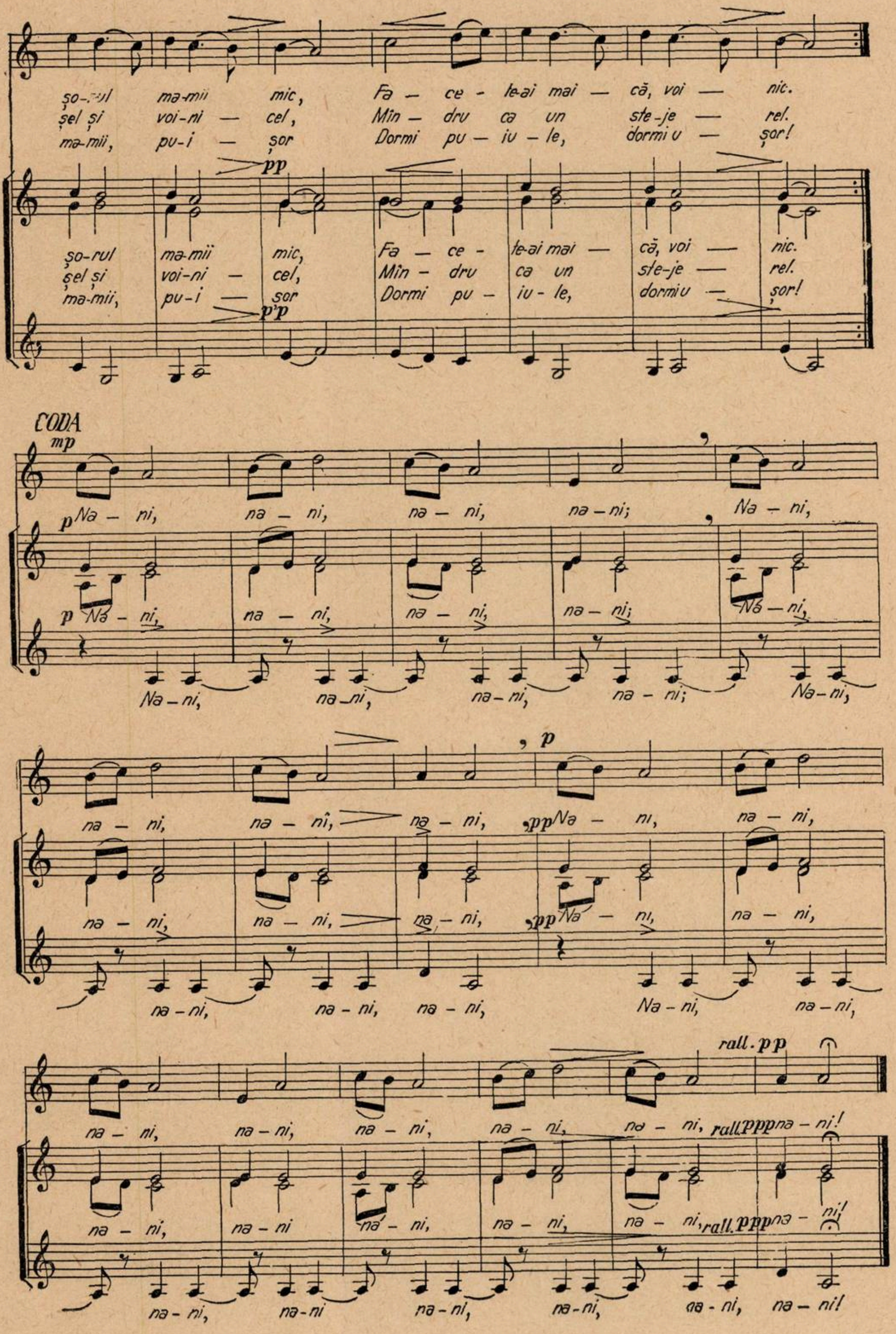

hop!
M-a fă - cut mai - ca ol - tean,
Să fiu tot cu vo - ie bu -
măi,
nă,
le - us - tean,
ca pe lu
măi,
măi,
M-a fă - cut mai - ca ol - tean
Să fiu tot cu vo - ie bu
hop, Hop, hop, hop, Hop, hop, hop,
Hop, hop, hop, Hop, hop, hop,
Să fiu bun de
Să mă pră - pă -
M-a fă - cut în - tr-un co - şar
M-a fă - cut mai - ca la foc
măi,
nă,
M-a fă - cut în - tr-un co - şar
M-a fă - cut mai - ca la foc
Să fiu bun de
Să mă pră - pă -
Hop, hop, hop, Hop, hop, hop, măi,
că - lu - şar.
desc de joc
că - lu - sar.
desc de joc.
Să fiu bun de că - lu - sar.
Să mă pră - pă - desc de joc.
Să fiu bun de că - lu - şar.
Să mă pră - pă - desc de joc.
cresc.
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of,
cresc.
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of,
e accell.
accell.
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of,
e accell.
accell.
A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A - lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of, A lu - nel, a - lu - nel, Of, of, of,
f
ff
A - lu - nel, dă - ră - pă - nat,
f
ff
A - lu - nel, dă - ră - pă - nat.

CÎNTEC DE LEAGĂN

DE MELODIE POPULARĂ

Aranjat de
N. LUNGU

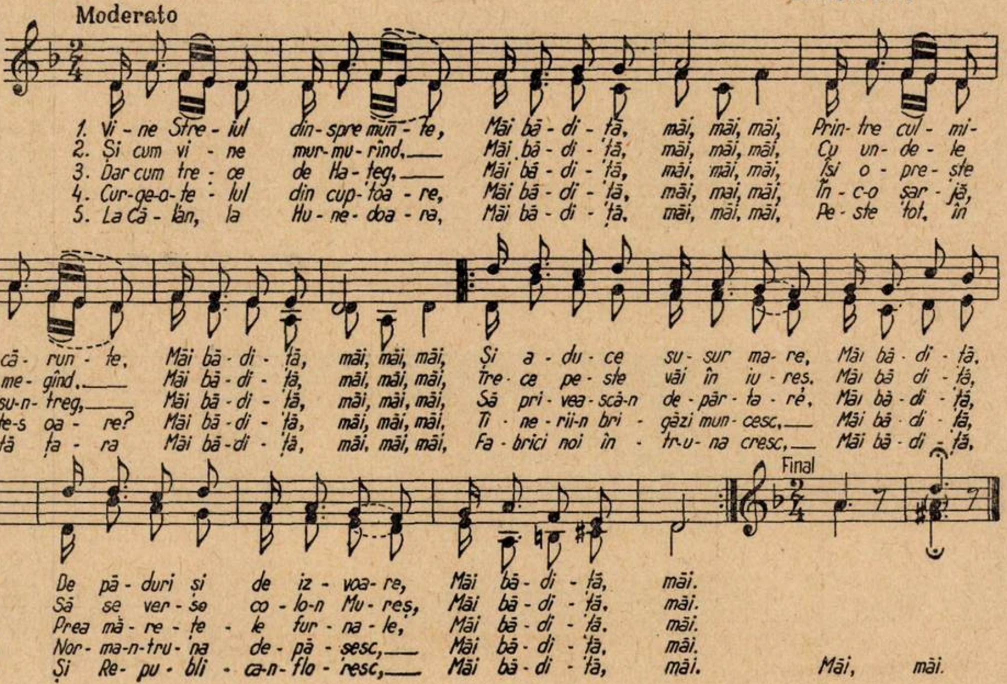

Legănat
Solo
I II
III
p
mp
pp
mf
1. Na — ni, na - ni, pu — iul ma - mii Na — ni,
2. Na — ni, na - ni, pu — iul ma - mii Na — ni,
3. Na — ni, na - ni, pu — iul ma - mii Na — ni,
1-3 Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mii Na - ni,
na - ni pu — i - şor!
na - ni pu — i - şor!
na - ni pu — i - şor!
na - ni pu — i - şor
Na — ni, na - ni, pu — iul
Na — ni, na - ni, pu — iul
Na — ni, na - ni, pu — iul
Na - ni na — ni, pu — iul
ma - mii — Na — ni, na - ni pu — iul ma - mii; Pu — i —
ma - mii — Na — ni, na - ni pu — iul ma - mii; Fru — mu-
ma - mii — Na — ni, na - ni pu — iul ma - mii; Pu — iul
ma - mii Na — ni, na - ni pu — iul ma - mii; Pu — i —
ma - mii Na — ni, na - ni pu — iul ma - mii; Fru — mu—
ma - mii Na — ni, na - ni pu — iul ma - mii; Pu — iul
ma - mii Na — ni, na — ni pu — iul ma - mii; Pu — i —
Fru — mu—
Pu — iul


șo-rul ma-mii mic, Fa — ce - te-ai mai — că, voi — nic.
șel și voi-ni — cel, Min — dru ca un ste-je — rel.
ma-mii, pu-i — șor Dormi pu — iu — le, dormi u — șor!
pp
CODA
mp
p
Na — ni, na — ni, na — ni, na — ni; Na — ni,
na — ni, na — nî, na — ni, Na — ni, na — ni,
pp
na — ni, na — ni, na — ni, na — ni, na — ni, na — ni!
rall. pp
rall. ppp
Na-ni, na-ni, na-ni, na-ni; Na-ni,
na-ni, na-ni, na-ni, Na-ni, na-ni,
na-ni, na-ni, na-ni, na-ni, na-ni, na — ni!

VINE STREIUL DINSPRE MUNTE

Versuri:
V. POPA

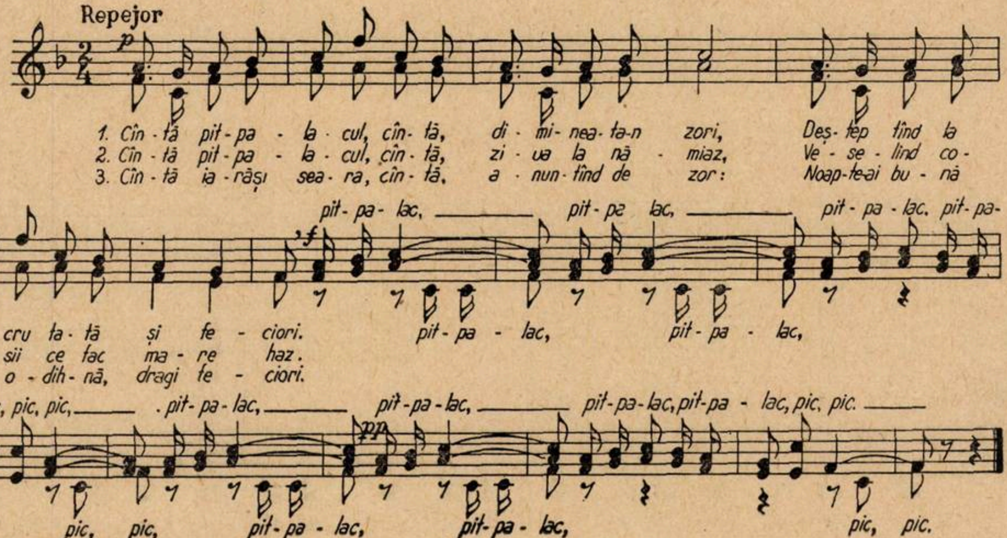
Muzica:
C. MEITERT


Moderato
1. Vi - ne Stre - iul din - spre mun - te, Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Prin - tre cul - mi-
2. Și cum vi - ne mur - mu - rînd, Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Cu un - de - le
3. Dar cum tre - ce de Ha - țeg, Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Își o - pre - ște
4. Cur - ge-o - te - lul din cup - toa - re, Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, În - c-o sar - jă,
5. La Că - lan, la Hu - ne - doa - ra, Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Pe - ste tot, în
le că - run - te, Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Și a - du - ce su - sur ma - re, Măi bă - di - ță,
spu - me - gînd, Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Tre - ce pe - ste văi în iu - reș, Măi bă - di - ță,
cur - su - n - treg, Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Să pri - vea - scă - n de - păr - ta - re, Măi bă - di - ță,
cî - te - s oa - re? Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Ti - ne - rii - n bri - găzi mun - cesc, Măi bă - di - ță,
toa - tă ța - ra Măi bă - di - ță, măi, măi, măi, Fa - brici noi în - tr - u - na cresc, Măi bă - di - ță,
Final
măi, De pă - duri și de iz - voa - re, Măi bă - di - ță, măi.
măi, Să se ver - se co - lo - n Mu - reș, Măi bă - di - ță, măi.
măi, Prea mă - re - te - le fur - na - le, Măi bă - di - ță, măi.
măi, Nor - ma - n - tru - na de - pă - șesc, Măi bă - di - ță, măi.
măi, Și Re - pu - bli - ca - n - flo - resc, Măi bă - di - ță, măi. Măi, măi.

PITPALACUL

Versuri:
N. BUTU

Muzica:
N. OANCEA

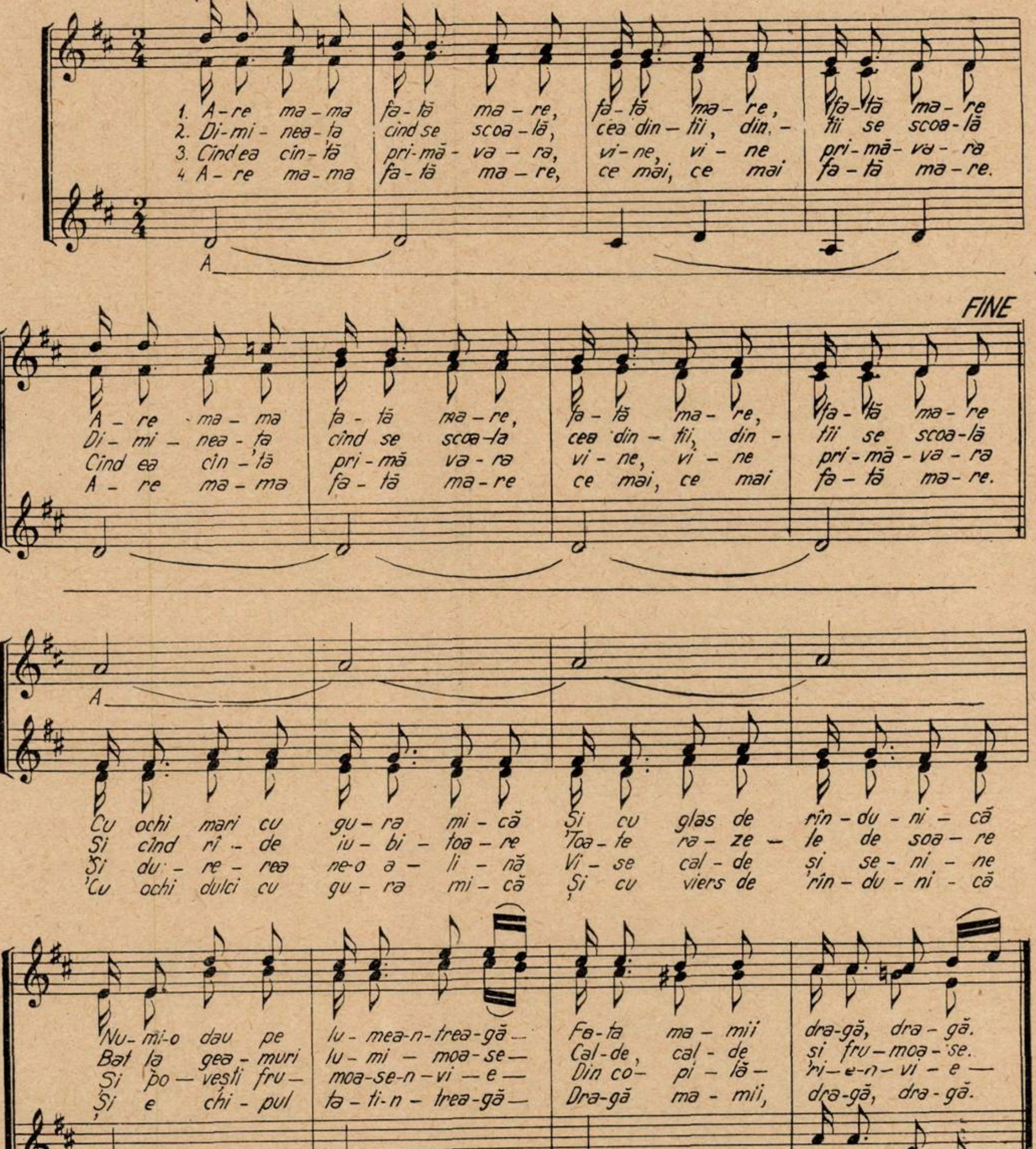

Repejor
1. Cîn - tă pit - pa - la - cul, cîn - tă, di - mi - nea - ța - n zori, Deș - tep - tînd la
2. Cîn - tă pit - pa - la - cul, cîn - tă, zi - ua la nă - miaz, Ve - se - lind co -
3. Cîn - tă ia - răși sea - ra, cîn - tă, a - nun - țînd de zor: Noap - te-ai bu - nă
pit - pa - lac, pit - pa - lac, pit - pa - lac, pit - pa -
lu - cru ta - tă și fe - ciori. pit - pa - lac, pit - pa - lac,
sa - sii ce fac ma - re haz.
de o - dih - nă, dragi fe - ciori.
lac, pic, pic, pit - pa - lac, pit - pa - lac, pit - pa - lac, pit - pa - lac, pic, pic.
pic, pic, pit - pa - lac, pit - pa - lac, pic, pic.

ARE MAMA FATĂ MARE

Versuri:
I. U. SORICU

Muzica:
N. OANCEA

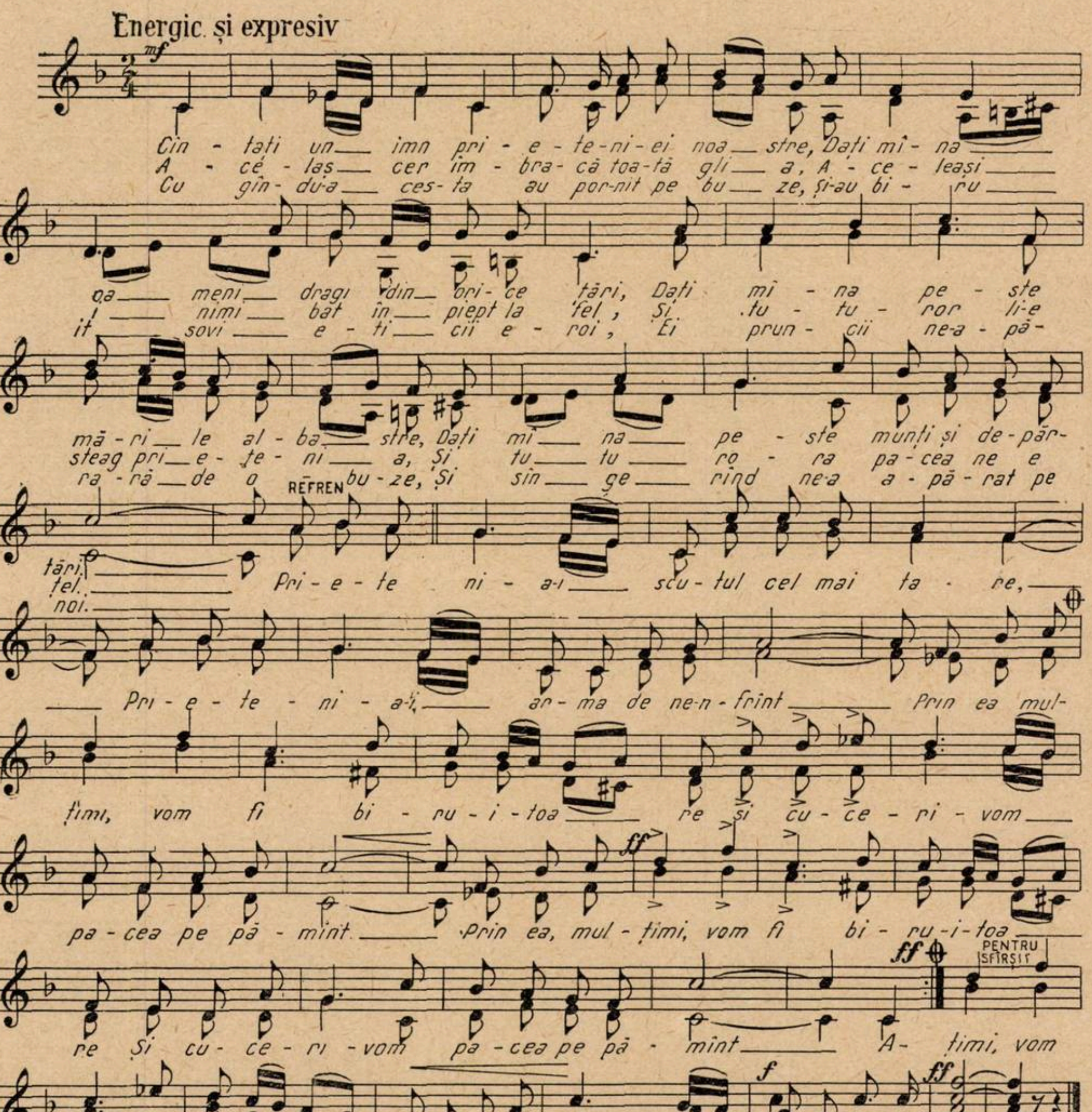
Timp de învîrtită


1. A-re ma-ma fa-tă ma-re, fa-tă ma-re, fa-tă ma-re
2. Di-mi-nea-ţa cînd se scoa-lă, cea din-tîi, din-tîi se scoa-lă
3. Cînd ea cîn-tă pri-mă-va-ra, vi-ne, vi-ne pri-mă-va-ra
4. A-re ma-ma fa-tă ma-re, ce mai, ce mai fa-tă ma-re.
A
A-re ma-ma fa-tă ma-re, fa-tă ma-re, fa-tă ma-re
Di-mi-nea-ţa cînd se scoa-la cea din-tîi, din-tîi se scoa-lă
Cînd ea cîn-tă pri-mă va-ra vi-ne, vi-ne pri-mă-va-ra
A-re ma-ma fa-tă ma-re ce mai, ce mai fa-tă ma-re.
FINE
A
Cu ochi mari cu gu-ra mi-că Şi cu glas de rîn-du-ni-că
Şi cînd rî-de iu-bi-toa-re Toa-te ra-ze-le de soa-re
Şi du-re-rea ne-o a-li-nă Vi-se cal-de şi se-ni-ne
Cu ochi dulci cu gu-ra mi-că Şi cu viers de rîn-du-ni-că
Nu-mi-o dau pe lu-mea-n-trea-gă Fa-ta ma-mii dra-gă, dra-gă.
Bat la gea-muri lu-mi-moa-se Cal-de, cal-de şi fru-moa-se.
Şi po-veşti fru-moa-se-n-vi-e Din co-pi-lă-ri-e-n-vi-e
Şi e chi-pul ta-ti-n-trea-gă Dra-gă ma-mii, dra-gă, dra-gă.
A

CINTECUL PRIETENIEI

Versuri :
ION SEREBREANU

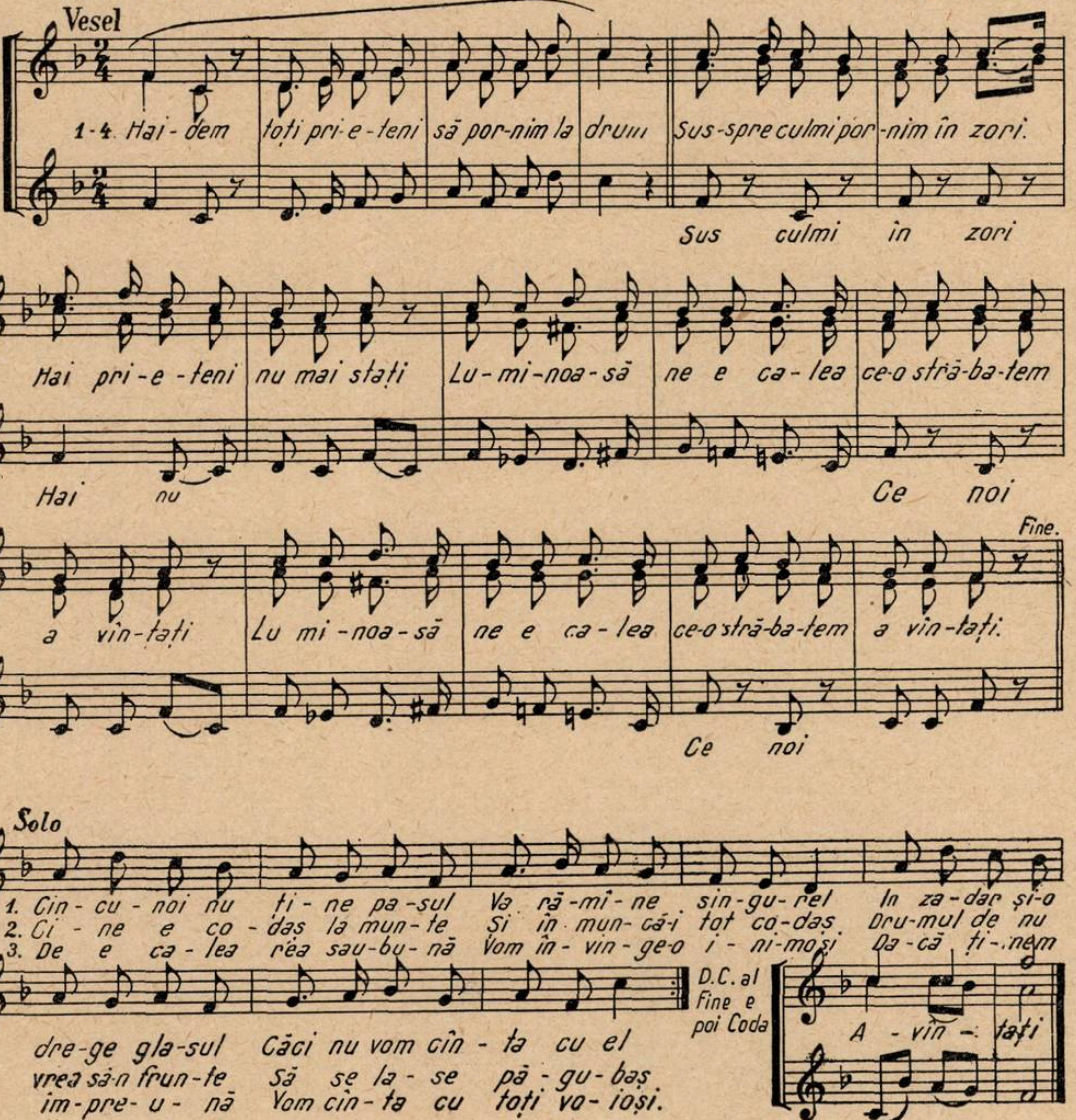
Muzica :
RADU PALADI


Energic și expresiv
mf
Cîn - tați un imn pri - e - te - ni - ei noa - stre, Dați mî - na
A - cé - las cer îm - bra - că toa - tă gli - a, A - ce - leași
Cu gîn - du-a ces - ta au por-nit pe bu - ze, și-au bi - ru
oa meni dragi din ori - ce țări, Dați mî - na pe - ste
i nimi bat în piept la fel, Și tu - tu - ror li-e
it sovi e - ti cii e - roi, Ei prun - cii ne-a - pă -
mă - ri - le al - ba stre, Dați mî na pe - ste munți și de - păr -
steag pri - e - te - ni a, Și tu tu ro - ra pa - cea ne e
ra - ră de o bu - ze, Și sîn ge rînd ne-a a - pă - rat pe
țări.
fel.
noi.
REFREN
Pri - e - te ni - a-i scu - tul cel mai ta - re,
Pri - e - te - ni - a-i ar - ma de ne-n - frînt Prin ea mul -
țimi, vom fi bi - ru - i - toa re și cu - ce - ri - vom
pa - cea pe pă - mînt. Prin ea, mul - țimi, vom fi bi - ru - i - toa
re și cu - ce - ri - vom pa - cea pe pă - mînt A - țimi, vom
PENTRU SFÎRȘIT
fi bi - ru - i - toa re și cu - ce - ri - vom pa - cea pe pă - mînt.
vom cu - ce - ri pe pă - mînt.

CÎNTEC DE DRUMEȚIE

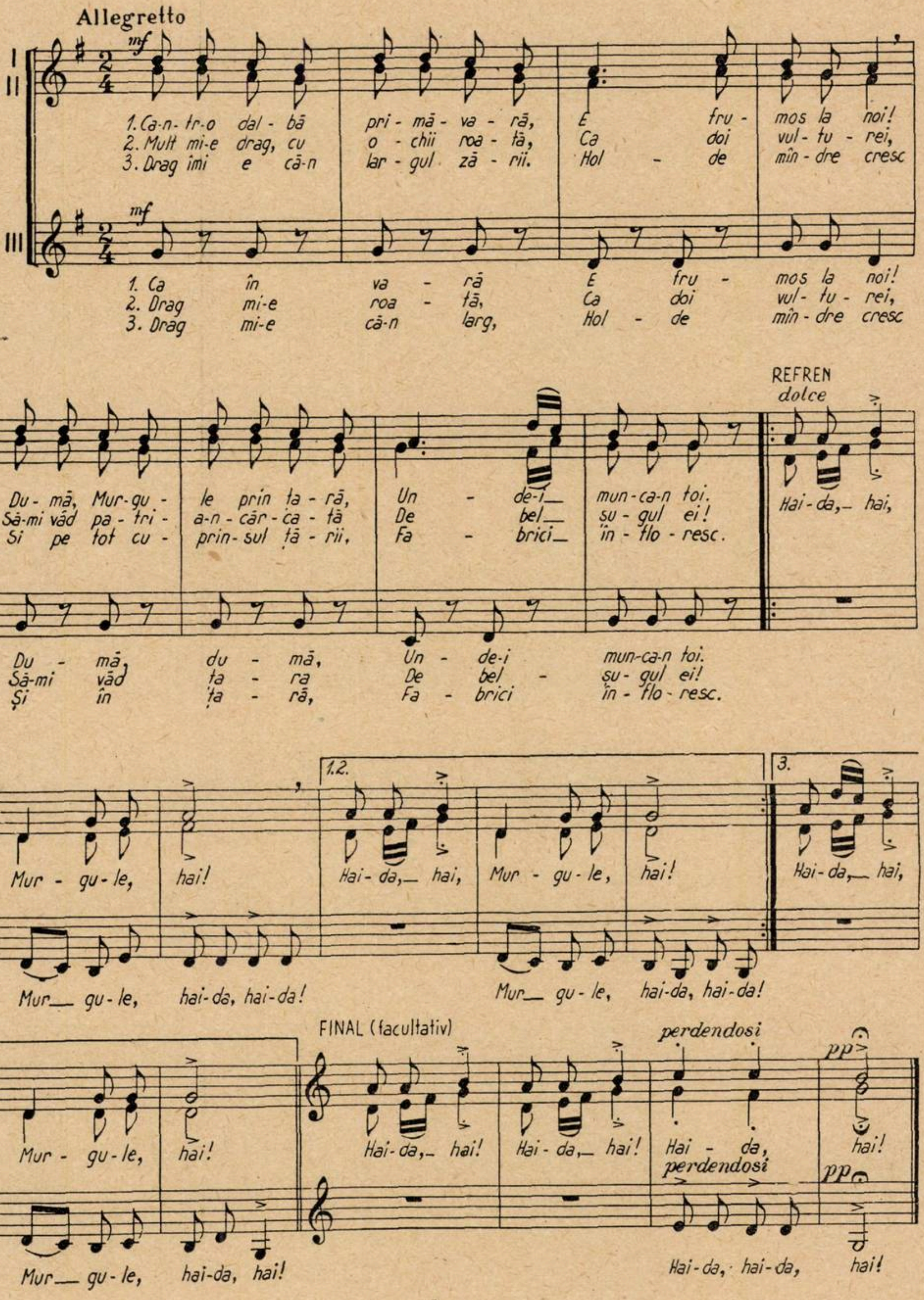
Versuri:
I. CALISTRAT

Muzica:
J. PENCHAS


Vesel
1-4. Hai-dem toți pri-e-teni să por-nim la drum Sus-spre culmi por-nim în zori.
Sus culmi în zori
Hai pri-e-teni nu mai stați Lu-mi-noa-să ne e ca-lea ce-o stră-ba-tem
Hai nu Ce noi
a vin-tați Lu mi-noa-să ne e ca-lea ce-o stră-ba-tem a vin-tați.
Ce noi
Fine.
Solo
1. Cin-cu-noi nu ți-ne pa-sul Va ră-mî-ne sin-gu-rel În za-dar și-o dre-ge gla-sul Căci nu vom cîn-ta cu el
2. Ci-ne e co-daș la mun-te Și în mun-că-i tot co-daș Dru-mul de nu vrea să-n frun-te Să se la-se pă-gu-baș
3. De e ca-lea rea sau-bu-nă Vom în-vin-ge-o i-ni-moși Da-că ți-nem îm-pre-u-nă Vom cîn-ta cu toți vo-ioși.
D.C. al Fine e poi Coda
A-vîn-tați

HAIDA, HAI, MURGULE!

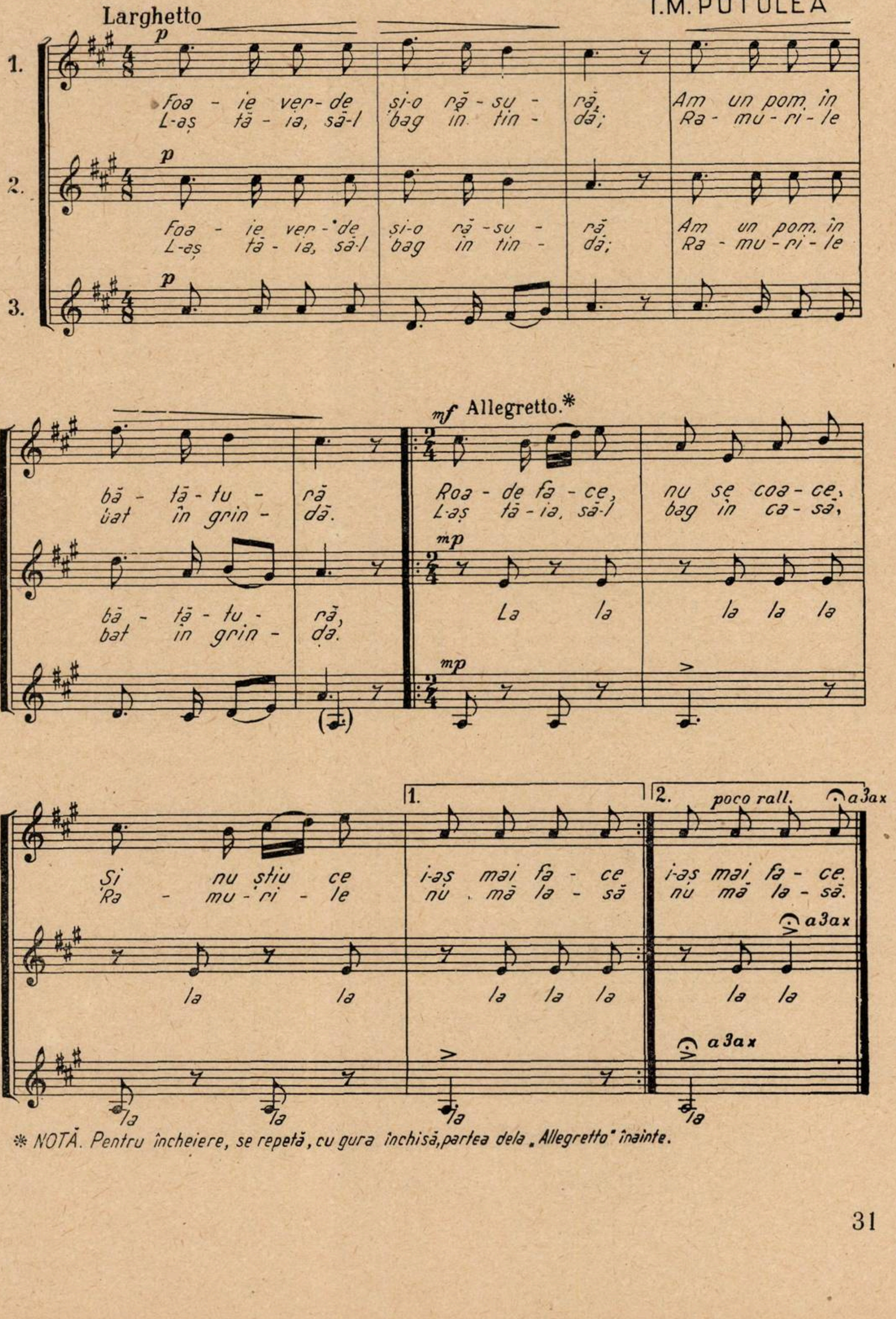
Versuri şi muzica:
ION M. POTOLEA


Allegretto
I
II
III
mf
1. Cantr-o dalbă primăvară, E frumos la noi!
2. Mult mi-e drag, cu ochii roată, Ca doi vulturei,
3. Drag îmi e cân largul zării. Holde mîndre cresc
1. Ca în vară E fru - mos la noi!
2. Drag mi-e roată, Ca doi vul-tu-rei,
3. Drag mi-e cân larg, Hol - de mîn-dre cresc
Du-mă, Murgule prin ţară, Unde-i munca-n toi.
Să-mi văd patria-ncărcată De belşugul ei!
Şi pe tot cuprinsul ţării, Fabrici înfloresc.
Du - mă, du - mă, Un - de-i mun-ca-n toi.
Să-mi văd ţa - ra De bel - şu-gul ei!
Şi în ţa - ră, Fa - brici în-flo-resc.
REFREN
dolce
Hai-da, hai, Mur-gu-le, hai! Hai-da, hai, Mur-gu-le, hai!
1.2.
3.
Hai-da, hai, Mur-gu-le, hai!
Mur-gu-le, hai-da, hai-da! Mur-gu-le, hai-da, hai-da!
Mur-gu-le, hai-da, hai!
FINAL (facultativ)
perdendosi
pp
Hai-da, hai! Hai-da, hai! Hai - da, hai!
Hai-da, hai-da, hai!

AM UN POM

CÎNTEC POPULAR

Armonizare:
I.M. POTOLEA

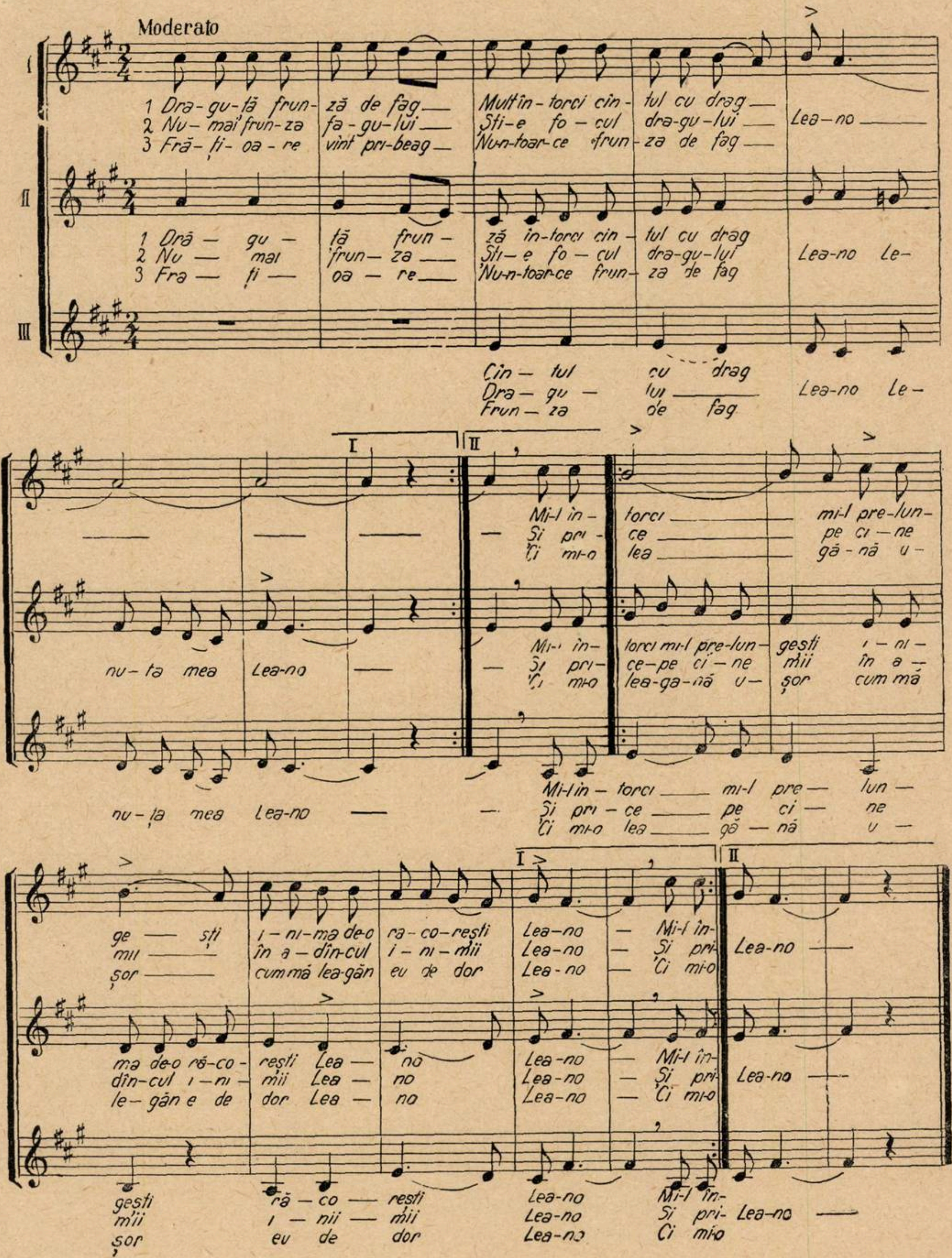

Larghetto
p
1.
Foa - ie ver - de și-o ră - su - ră, Am un pom în
L-aș tă - ia, să-l bag în tin - dă; Ra - mu - ri - le
p
2.
Foa - ie ver - de și-o ră - su - ră, Am un pom în
L-aș tă - ia, să-l bag în tin - dă; Ra - mu - ri - le
p
3.
bă - tă - tu - ră
bat în grin - dă.
bă - tă - tu - ră,
bat în grin - dă.
mf Allegretto.*
Roa - de fa - ce, nu se coa - ce,
L-aș tă - ia, să-l bag în ca - să,
mp
La la la la la
mp
Și nu știu ce
Ra - mu - ri - le
1.
i-aș mai fa - ce
nu mă la - să
2.
poco rall.
a 3ax
i-aș mai fa - ce.
nu mă la - să.
a 3ax
la la la la la
la la
a 3ax
la la la la

* NOTĂ. Pentru încheiere, se repetă, cu gura închisă, partea dela „Allegretto” înainte.

DRĂGUȚĂ FRUNZĂ DE FAG

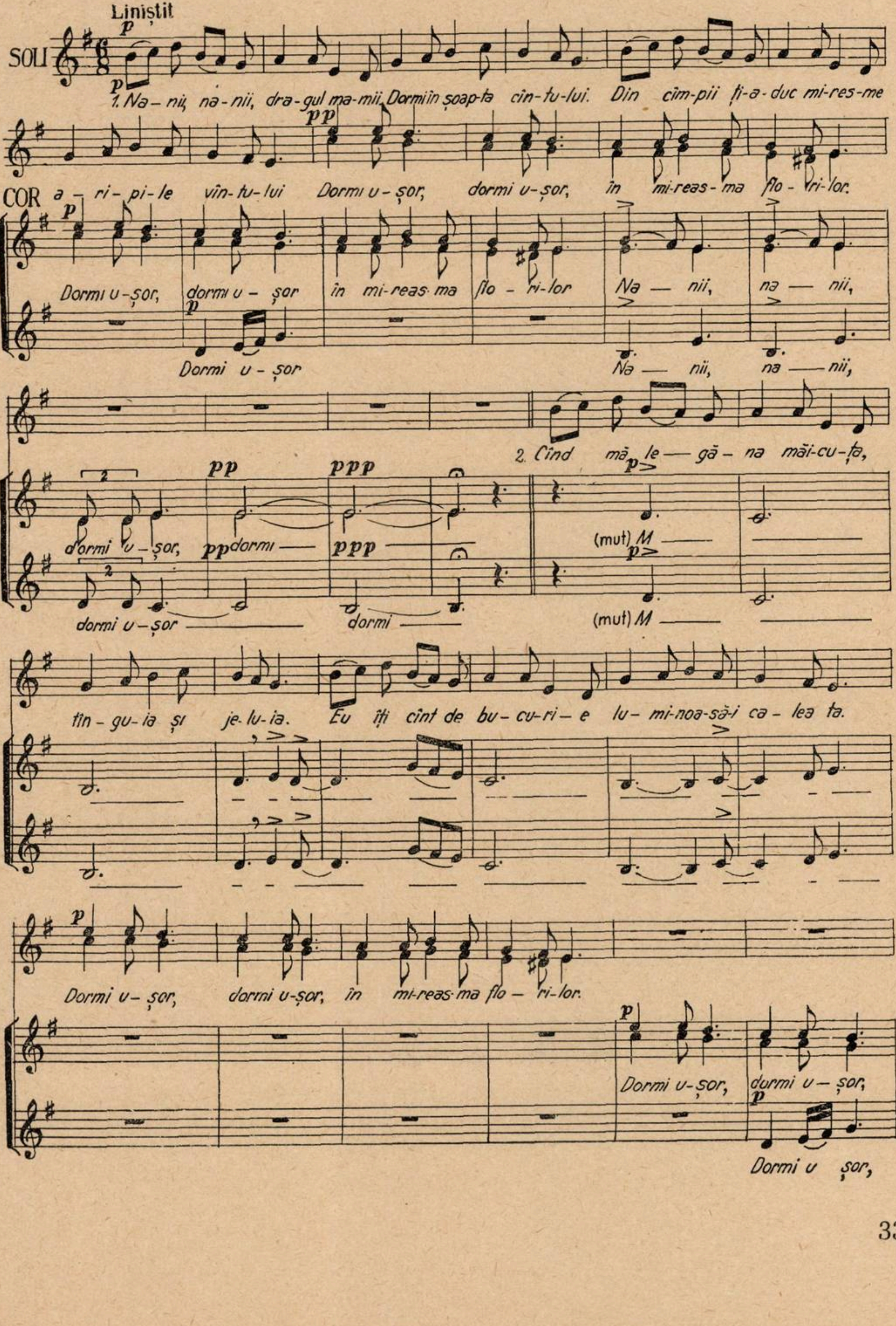
Versuri:
ANA NICOLAE

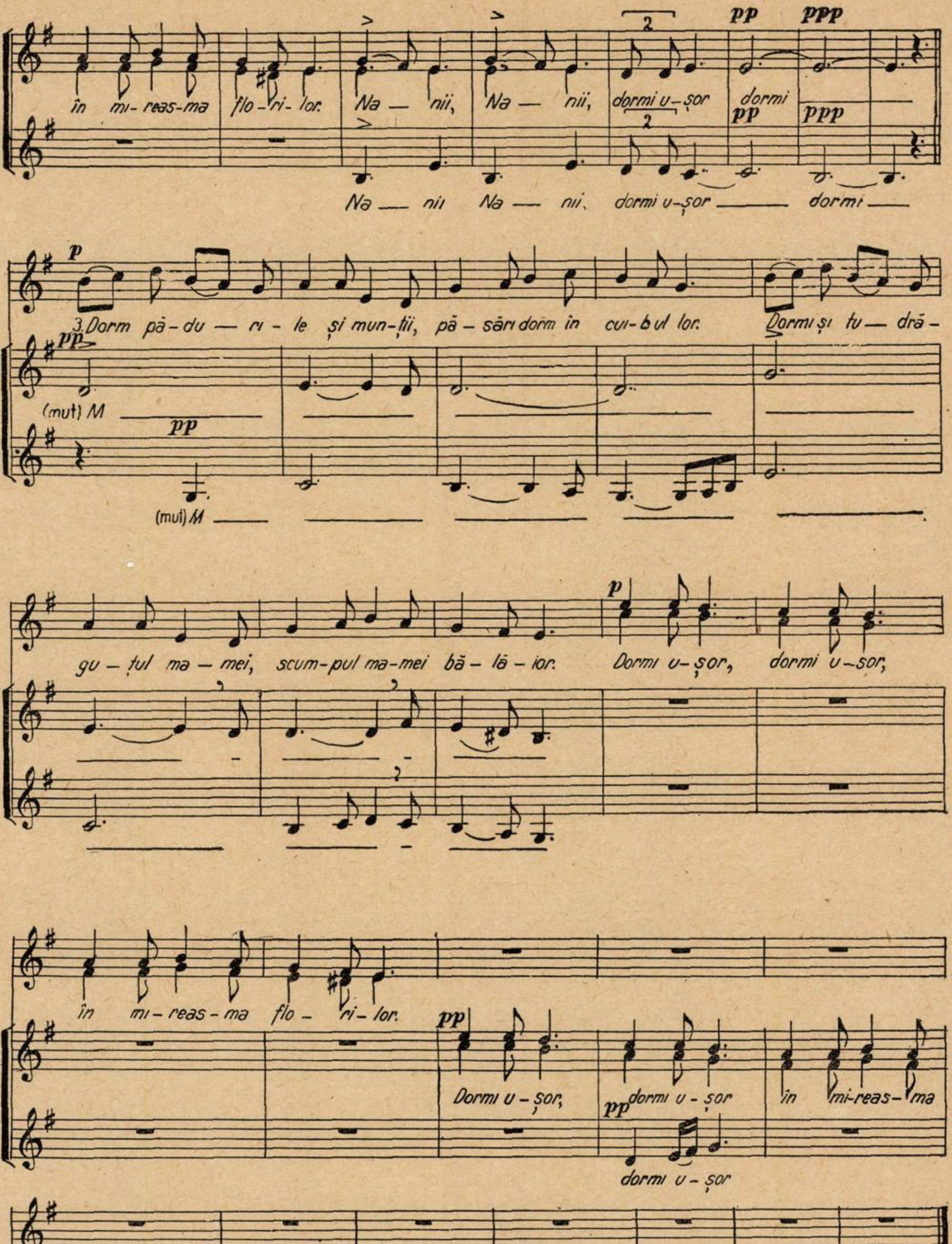
Muzica:
STAN V. ROȘCA


Moderato
I
1 Dra-gu-ță frun-ză de fag — Mult în-torci cin-tul cu drag — Lea-no —
2 Nu-mai frun-za fa-gu-lui — Sti-e fo-cul dra-gu-lui —
3 Fră-ți-oa-re vînt pri-beag — Nu-n-toar-ce frun-za de fag —
II
1 Dră-gu-ță frun-ză în-torci cin-tul cu drag Lea-no Le-
2 Nu-mai frun-za — Sti-e fo-cul dra-gu-lui
3 Fra-ți-oa-re — Nu-n-toar-ce frun-za de fag
III
Cin-tul cu drag Lea-no Le-
Dra-gu-lui —
Frun-za de fag
I
II
Mi-l în-torci — mi-l pre-lun-
Și pri-ce — pe ci-ne
Ci mi-o lea — gă-nă u-
nu-ta mea Lea-no — Mi-l în-torci mi-l pre-lun-gești i-ni-
Și pri-ce-pe ci-ne mii în a-
Ci mi-o lea-ga-nă u-șor cum mă
nu-ța mea Lea-no — Mi-l în-torci — mi-l pre-lun-
Și pri-ce — pe ci-ne
Ci mi-o lea — gă-nă u-
ge — ști i-ni-ma de-o ra-co-rești Lea-no — Mi-l în-
mii — în a-dîn-cul i-ni-mii Lea-no — Și pri-
șor — cum mă lea-găn eu de dor Lea-no — Ci mi-o
I
II
Lea-no —
ma de-o ră-co-rești Lea — no Lea-no — Mi-l în- Lea-no —
dîn-cul i-ni-mii Lea — no Lea-no — Și pri-
le-găn e de dor Lea — no Lea-no — Ci mi-o
gești ră-co-rești Lea-no Mi-l în- Lea-no —
mii i-nii-mii Lea-no Și pri-
șor eu de dor Lea-no Ci mi-o

NANI, NANI.

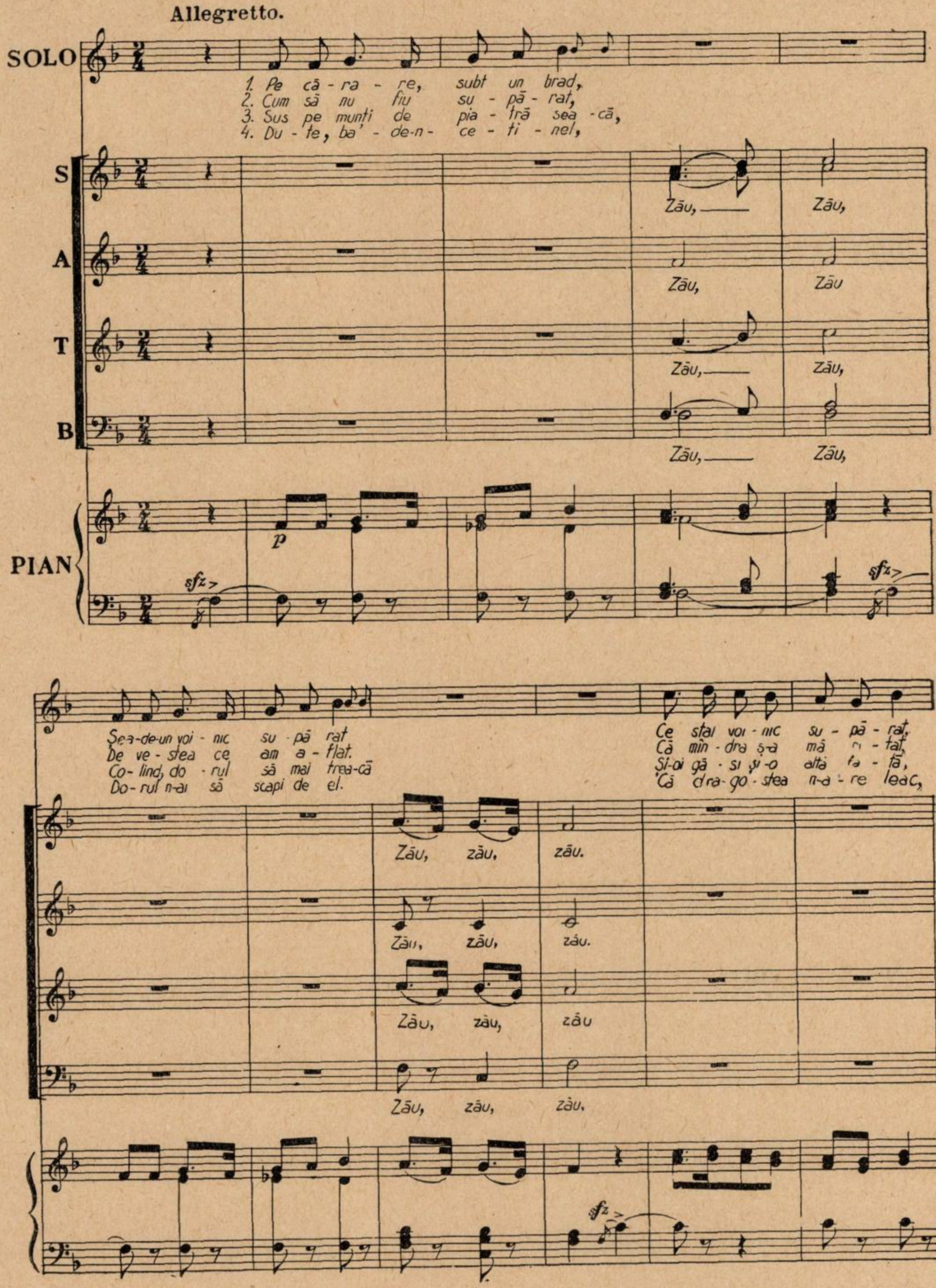
Muzica:
D. D. STANCU

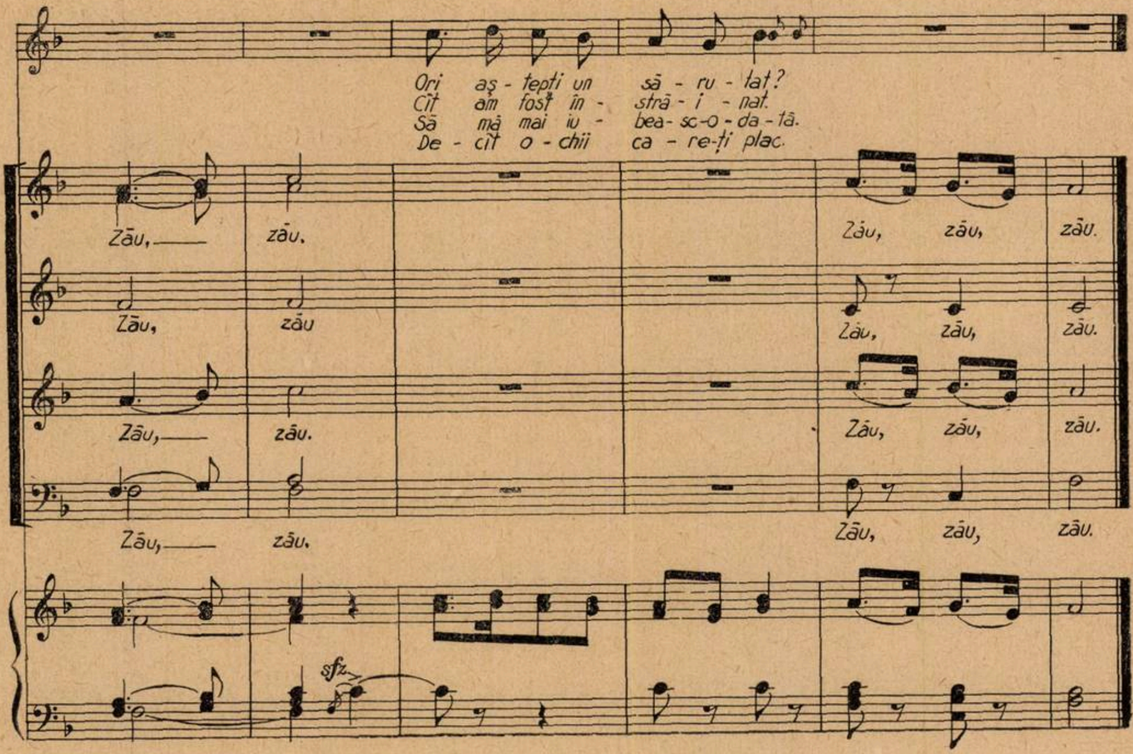

Liniștit
SOLI
COR
p
pp
ppp
1. Na – nii, na - nii, dra - gul ma - mii. Dormi în șoap-ta cîn - tu - lui. Din cîm-pii ți-a - duc mi-res-me a – ri – pi - le vîn - tu - lui
Dormi u – șor, dormi u – șor, în mi-reas-ma flo – ri - lor.
Dormi u – șor, dormi u – șor în mi-reas-ma flo – ri - lor Na — nii, na — nii,
Dormi u – șor Na — nii, na — nii,
dormi u – șor, dormi —
dormi u – șor — dormi —
2. Cînd mă le — gă – na măi-cu-ța,
(mut) M —
tîn – gu - ia și je - lu - ia. Eu îți cînt de bu – cu - ri – e lu – mi-noa-să-i ca – lea ta.
Dormi u – șor, dormi u-șor, în mi-reas-ma flo – ri - lor.
Dormi u-șor, dormi u – șor,
Dormi u șor,


pp ppp
în mi-reas-ma flo-ri-lor. Na — nii, Na — nii, dormi u-șor dormi
pp ppp
Na — nii Na — nii, dormi u-șor — dormi —
p
3. Dorm pă-du — ri - le și mun-ții, pă-sări dorm în cui-bul lor. Dormi și tu — dră-
pp
(mut) M
pp
(mut) M
gu — țul ma — mei, scum-pul ma-mei bă — lă — ior. Dormi u-șor, dormi u-șor,
p
în mi-reas-ma flo - ri - lor.
pp
Dormi u-șor, dormi u-șor în mi-reas-ma
pp
dormi u-șor
rall
flo - ri - lor. Na — nii, na — nii, dormi u-șor, dormi
ppp
ppp
Na — nii, na — nii, dormi u-șor — dormi —

PE CĂRARE, SUBT UN BRAD

D.G. KIRIAC


Allegretto.
SOLO
S
A
T
B
PIAN
1. Pe că - ra - re, subt un brad,
2. Cum să nu fiu su - pă - rat,
3. Sus pe munți de pia - tră sea - că,
4. Du - te, ba' - de-n - ce - ti - nel,
Zău, Zău,
Zău, Zău
Zău, Zău,
Zău, Zău,
p
sfz
Șea-de-un voi - nic su - pă - rat
De ve - stea ce am a - flat.
Co - lind, do - rul să mai trea - că
Do - rul n-ai să scapi de el.
Zău, zău, zău.
Zău, zău, zău.
Zău, zău, zău
Zău, zău, zău.
Ce stai voi - nic su - pă - rat,
Că min - dra ș-a mă ri - tat,
Și-oi gă - si și-o altă fa - tă,
Că dra - go - stea n-a - re leac,


Ori aş - tepţi un să - ru - tat?
Cît am fost în - stră - i - nat.
Să mă mai iu - bea- sc-o - da - tă.
De - cît o - chii ca - re-ţi plac.
Zău, — zău.
Zău, zău, zău.
Zău, zău
Zău, zău, zău.
Zău, — zău.
Zău, zău, zău.
Zău, — zău.
Zău, zău, zău.
sfz

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

ANUL VI DECEMBRIE Nr. 12/1956

1222.

CUPRINSUL:

FIGURI ŞI PROBLEME ALE MUZICII ROMÎNEŞTI

Filip Lazăr şi actualitatea artei sale . . . . *V. Tomescu* 3
— *La împlinirea a douăzeci de ani de la moartea muzicianului* —
Şase ani de la moartea lui Dinu Lipatti . . . . . . *B. Brezianu* 17
Arta pianistică a lui Lipatti . . . . *R. Gheciu* 20
Solemnitatea inaugurării casei memoriale „C. I. Nottara şi C. C. Nottara" . . . . * * * 28
— *Cuvîntul rostit de Ion Dumitrescu şi prof. G. Breazul* —
Constantin Silvestri artist al poporului din R.P.R. . . . . * * * 30

MUZICA ŞI MUZICIENII DE PESTE HOTARE

Răsfoind revista „Musica" din R. F. Germană . . . . . *Fr. Schapira*, *Fr. Wanek* 31

VIAŢA MUZICALĂ

Un eveniment artistic de seamă : Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S. în ţara noastră . . . . *J. V. Pandelescu* 35
„Tosca" la deschiderea Operei din Iaşi . . . . *Fr. Wanek* 36
Dirijorul Arvid Iansons . . . . *Ada Brumaru* 37
Cvartetul nr. 2 pentru coarde de George Enescu în primă audiţie *R. Gh.* 37
Mainardi şi Zecchi — interpreţi străluciţi ai muzicii de cameră *R. Gheciu* 38
„Bach-chor" din Sibiu la împlinirea unui sfert de veac . . . *A. Porfetje* 39
Cîntăreţi de peste hotare la Teatrul de Operă şi Balet . . . *Al. Colfescu* 41
Filarmonicile din Tg. Mureş şi Sibiu la Bucureşti . . . . *F. Schapira şi J. V. P.* 42
Prime audiţii de muzică romînească la Radio . . . . . *D. Popovici* 43
Recitalul laureaţilor concursului de la Geneva . . . . . *M. Rădulescu* 44

NOTE ŞI RECENZII

O vizită la Muzeul Schumann din Zwickau . . . . . . *R. Drăgan* 45
„Dirijorul de cor" (Espla 1956) . . . . *Al. Colfescu* 46
Metoda de acordeon de Mişu Iancu şi Petre Romea . . . . *L. Feldman* 48

SUPLIMENT

PAGINI DIN CREAŢIA ROMÎNEASCĂ DE OPERĂ

IV

40 pagini lei 5

Figuri şi probleme ale muzicii romîneşti

Filip Lazăr şi actualitatea artei sale

— La împlinirea a douăzeci de ani de la moartea muzicianului —

de VASILE TOMESCU

Am putea închipui — cu îngăduinţă pentru asemenea imagini — faptul isvodirii şi creşterii muzicii noastre cu cel al înfiripării unui pîrîiaş din firave izvoare care apoi se prefac în torente, adunîndu-se cu vremea într-o înzdrăvenită şi statornică matcă; în mersul său neostoit, apa îşi trimite mulţime de solii, unele să caute drumuri noi, altele să-i aşeze în urmă firul pe firească şi neclintită vatră. Se potriveşte credem această asemuire pentru mai multe generaţii de muzicieni ce şi-au legat eforturile de cele ale predecesorilor într-un scop comun. Înfăptuirile lui Musicescu, Vidu, Dima, Kiriac, Brediceanu, adevărate descoperiri în ce priveşte corul şi liedul romînesc, au deschis calea unor muzicieni ca Ion Chirescu, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, care au consolidat — desigur în condiţii noi, specifice veacului — aceste genuri. Tot astfel, limanul neaşteptat de larg şi luminos aflat de George Enescu prin Poema romînă şi rapsodii a îngăduit scrutarea unor orizonturi noi de către însuşi autorul lor precum şi de către alţi muzicieni care, urmînd pilda sa, au dezvoltat genuri simfonice noi cum sînt poemul şi suita simfonică, simfonia. Dintre aceştia, unii s-au îndreptat către soluţii inedite adresîndu-se aproape cu stricteţe intonaţiilor populare ca Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi — alţii ca Dimitrie Cuclin, Ion Nonna Otescu, Constantin Nottara, Alfred Alessandrescu au năzuit îndeosebi la o sinteză, pe măsura personalităţii lor, a artei simfonice a lui Castaldi şi vocal-corale a lui Kiriac, pe de o parte, şi a muzicii apusene de la începutul veacului, pe de alta.

În acei ani, un izvor s-a-nfiripat repede, ca în peisaj de munte, alăturîndu-se de la primele susururi albiei comune pe care a întărit-o cu forţa sa, căutîndu-i cu înfrigurare meleaguri noi. N-a curs prea mult, dar a strălucit mult, şlefuind în apele sale mărgăritare de preţ. Acest izvor, această forţă era Filip Lazăr. Douăzeci de ani de cînd izvorul nu mai este, tezaurul adus de el a continuat să lumineze; astăzi el se cuvine pus în cadră scumpă, iar drumul muzicianului, cercetat şi însemnat.

*

Filip Lazăr s-a născut la Craiova, la 18 mai 1894, din părinţi de mediu social modest, bunicul său fiind un pionier al artei tipografice a oraşului, iar tatăl său librar. Vădind încă de mic înclinaţii muzicale, după terminarea liceului din Capitală, a urmat Conservatorul din Bucureşti ca elev al clasei de compoziţie a lui Alfonso Castaldi, al clasei de armonie a lui D. K. Kiriac şi al clasei de pian a Emiliei Saegiu. Anii din preajma primului război mondial i-a petrecut la Lipsca, unde a continuat studiul compoziţiei cu Ştefan Krehl şi al pianului cu Robert Teichmüller. *„Amintirea ni-l evocă* — povesteşte prietenul său Emanoil Ciomac — *prin 1913—1914, la Lipsca, puţin rebel faţă de lipsa de noutate a programelor şi a directivelor didactice oficiale. Venise de la Bucureşti cu gustul pentru impresioniştii francezi şi se lăsa repede cucerit în Germania de moderni complicaţi, de post-wagnerieni, de fapt aşa de potrivnici firii lui, ca Mahler şi Strauss. Începea să se apropie chiar de Arnold Schönberg..."* [1]). Întors în ţară, puternicul sentiment patriotic de care era animat şi pe care, absorbit de preocupările artistice, se mulţumea să-l trăiască fără a-i desluşi prea mult conţinutul, l-a determinat să ceară plecarea pe front, fapt care i-a adus distincţii şi simpatie. Frămîntările lăsate însă în suflet de acele vremi de restrişte, nu puteau să nu se răsfrîngă şi asupra sensibilităţii sale artistice. *„Războiul* — mărturiseşte compozitorul — *1915—16: un an într-o şcoală militară romînească în care strategia înlocuia armonia, şi legile contra-atacului pe cele ale contrapunctului. 1916—18: doi ani de front...*

Am suferit mult..." [2])

„Războiul îmi fu penibil, mai dureros decît altora. Nu te cunoşti decît în suferinţă. Eu mă descoperii astfel. Aşa se face că odată pacea venită, am distrus o bună parte din ceea ce compusesem pînă atunci. Este adevărat că eu reneg astăzi o bună parte din ceea ce am scris după aceea; este din cauză că viaţa înseamnă înălţare şi nu coborîre". [3])

Primele semne ale aportului componistic al lui Filip Lazăr le aflăm cercetînd lista laureaţilor premiului naţional de compoziţie „George Enescu": o menţiune onorifică i-a fost acordată în 1915 pentru Sonata în fa minor, iar în 1919 premiul II onorific pentru Sonata pentru vioară şi pian. Ele consacrau nu numai talentul şi meşteşugul creator al compozitorului dar şi hotărîrea sa de a păşi pe drumul muzicii naţionale.

---

[1]) Din conferinţa ţinută la Radio Bucureşti la 18 noiembrie 1936, ocazionată de moartea compozitorului.

[2]) Din articolul-interviu *„Filip Lazăr"* apărut în cartea lui José Bruyr *„L'ecran des musiciens"* Paris, 1933, pag. 78.

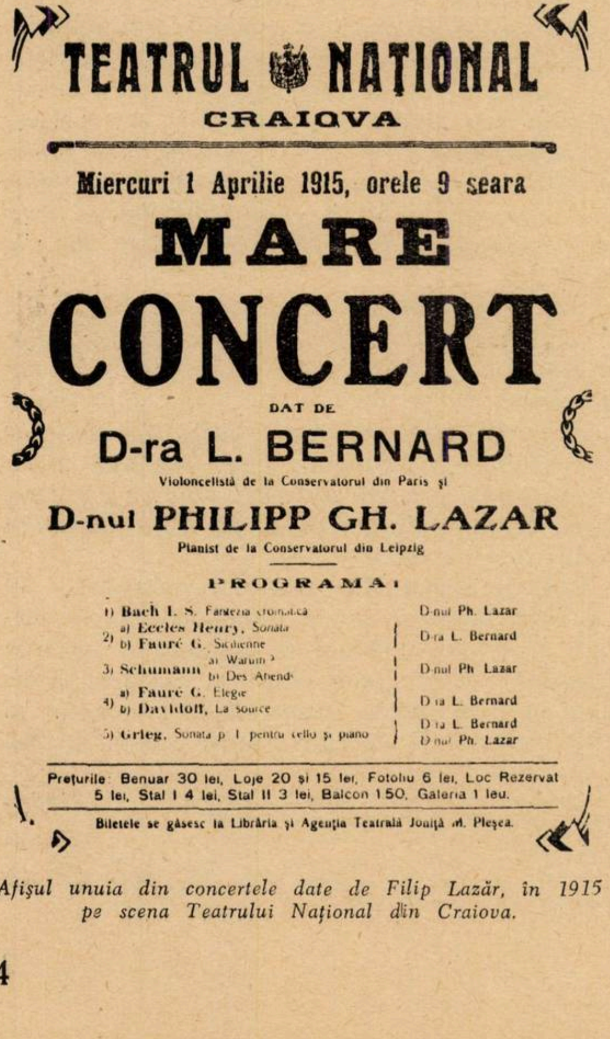
[3]) Din articolul *„Un entretien avec Filip Lazăr"* de José Bruyr.

Un intens proces de frămîntare interioară pare a se fi petrecut începînd cam de prin anul 1924, sub semnul nevoii de a desluşi propriile sale rosturi artistice. Deşi destinat de către opinia unora carierei pianistice, Filip Lazăr a simţit mocnind înlăuntrul inimii sale flacăra creaţiei. Aceasta l-a determinat să-şi caute prietenii printre compozitori, să participe la întemeierea Societăţii Compozitorilor Romîni, aflîndu-se printre semnatarii manifestului de constituire. O scrisoare trimisă către familia sa la 17 octombrie 1924 ne indică ritmul şi sensul preocupărilor compozitorului. *„Am terminat lucrarea mea de orchestră care se cîntă la simfonice către finele lui decembrie* (se referea la „Divertisment“) ; *am fost invitat să cînt ca solist Concertul de Mozart; la Societatea „Carmen“ mi se vor cînta două coruri pentru şase voci, scrise zilele acestea; compoziţia de orchestră a fost cerută şi va fi cîntată la Paris pe la 20 şi 25 noiembrie; la Societatea Compozitorilor Romîni voi cînta la 4—5 concerte; voi da un recital numai de compoziţii romîneşti...“*

Prima lucrare cu care s-a afirmat Filip Lazăr în genul simfonic este Preludiul pentru orchestră, prezentat în prima audiţie la 1 decembrie 1920 la Ateneul Romîn sub bagheta lui George Georgescu. Păstrînd amprenta stilului orchestral al lui Strauss şi Debussy, această compoziţie aducea nou, inspiraţia naţională. Suita romînească în re major este o a doua lucrare, scrisă un an mai tîrziu şi prezentată în prima audiţie la 24 februarie 1922 sub aceleaşi auspicii interpretative. *„O aveam în minte de aproape doi ani,* spunea compozitorul în preajma concertului. *Forma definitivă a luat-o astă vară, cînd, fiind într-o ciudată dispoziţie sufletească m-am decis s-o aştern pe hîrtie...*

Prima parte e un preludiu fără nici un subiect; a doua parte e un „Adagio“ scris într-o stare sufletească erotică, iar ultima e o bacanală vijelioasă şi veselă.

Am continuat încercarea făcută cu „Preludiul“ de anul trecut, de a scrie muzică într-o atmosferă cît mai romînească. Fără a utiliza motive cunoscute, tind din răsputeri să răspîndesc în compoziţiile mele acel parfum de muzică naţională“.



TEATRUL NAŢIONAL

CRAIOVA

Miercuri 1 Aprilie 1915, orele 9 seara

MARE

CONCERT

DAT DE

D-ra L. BERNARD

Violoncelistă de la Conservatorul din Paris şi

D-nul PHILIPP GH. LAZAR

Pianist de la Conservatorul din Leipzig

PROGRAMA:

1) **Bach I. S.** Fantezia cromatica	D-nul Ph. Lazar
2) a) **Eccles Henry,** Sonata b) **Fauré G.** Sicilienne	D-ra L. Bernard
3) **Schumann** a) Warum ? b) Des Abends	D-nul Ph. Lazar
4) a) **Fauré G.** Elegie b) **Davidoff,** La source	D-ra L. Bernard
5) **Grieg,** Sonata p. I pentru cello şi piano	D-ra L. Bernard D-nul Ph. Lazar

Preţurile: Benuar 30 lei, Loje 20 şi 15 lei, Fotoliu 6 lei, Loc Rezervat 5 lei, Stal I 4 lei, Stal II 3 lei, Balcon 1.50, Galeria 1 leu.

Biletele se găsesc la Librăria şi Agenţia Teatrală Joniţă M. Pleşca.

Afişul unuia din concertele date de Filip Lazăr, în 1915 pe scena Teatrului Naţional din Craiova.

Ambele lucrări pomenite, deşi datornice unui stil, îndeosebi orchestral, eclectic şi în ciuda faptului că constituiau mai mult o muzică de atmosferă decît conţineau o substanţă simfonică propriu-zisă, reuşiseră să atragă atenţia asupra personalităţii compozitorului. Poate răsunetul acestor lucrări sau cel al activităţii interpretative ori de animator desfăşurată de Filip Lazăr, au îndreptăţit pe autorul articolului „Compozitori romîni“ *(Rumänische Komponisten)* publicat în *„Neues Wiener Abendblatt“* din 27 noiembrie 1924, să relateze următoarele: *„Oraşul nostru adăposteşte de curînd pe cunoscutul compozitor romîn Filip Lazăr, care a venit cu gîndul să încerce o apropiere între Societatea Compozitorilor Romîni şi cele din străinătate.*

Romînia are un însemnat număr de compozitori, care deşi creează într-un caracter pur individual, dau totuşi dovadă de o adaptare specific naţională. Această grupare de talente înfloritoare urmăreşte îndeosebi să intre în legături reciproce cu compozitorii Vienei, cu oraşul hotărîtor în ale muzicii, ca să poată astfel afla o stimulare folositoare sau poate şi o recunoaştere prin executarea compoziţiilor lor...

Dl. Lazăr va lua personal contact cu persoanele conducătoare ale Vienei muzicale şi e de nădăjduit că prin osteneala sa va reuşi să ducă interesul pentru muzica romînească în cele mai largi cercuri“.

În acelaşi an, Filip Lazăr obţinu premiul I „George Enescu“ pentru Divertismentul pentru orchestră, prima lucrare de proporţii în care se relevă din plin personalitatea cu care se integra el în rîndul celor ce-şi propuneau dezvoltarea muzicii noastre naţionale. Este epoca în care Filip Lazăr adînceşte realizările în direcţia dezvoltării specificului muzical naţional ale unor creatori ca Béla Bartók, Igor Strawinski, George Enescu, D. G. Kiriac. Impresiile pe care le capătă în această perioadă sînt atît de puternice încît ele au determinat o atitudine asemănătoare din partea compozitorului, avînd ca rezultat lucrările pînă la 1930 (cu excepția piesei simfonice „Ringul"), dominate de caracterul național al inspirației. Dintre acestea amintim în genul vocal-coral „Două cîntece de dragoste și unul vesel" pe text popular, Trei pastorale pe versuri de St. O. Iosif, două coruri mixte pentru patru și șase voci ; în genul muzicii de cameră instrumentale amintim lucrări pentru pian ca : Piese minuscule, trei Suite, Bagatella, Sonata op. 15, apoi Trei dansuri pentru vioară și pian, Bagatella pentru violoncel sau contrabas cu pian ; iar în genul simfonic : „Țiganii" — scherzo pentru orchestră mare și Concerto grosso op. 17. Arătînd că gîndul de a scrie asemenea lucrări caracterizate printr-un spirit folcloric i-a fost sugerat de Kiriac, Filip Lazăr prețuiește aceasta drept *„o onoare la care țin"* [4]. Și referindu-se la drumul parcurs pînă în 1928, în timpul șederii în țară, a exclamat : *„Dacă am produs atît a fost pentru că am fost încurajat de Béla Bartók și D. G. Kiriac"*.

În mai 1925, Filip Lazăr a asistat la festivitățile muzicale din capitala Cehoslovaciei. *„Înapoiat din Praga* — scria ceva mai tîrziu din Viena surorii sale — *mă grăbesc a-ți scrie spre a-ți istorisi cîte ceva relativ la șederea mea acolo. Muzica ce-am auzit-o m-a interesat foarte mult, însă cu adevărat frumoase n-au fost decît foarte puține lucrări. Succesul cel mare a fost pentru o suită de dans a lui Béla Bartók. Era ceva sublim, de cînd sînt n-am auzit asemenea minunății și n-am asistat la mai grandios succes"* [5]. Au existat chiar puternice relații între cei doi muzicieni, Filip Lazăr numindu-l pe marele compozitor maghiar *„bunul meu Bartók... unul din cei mai mari compozitori care mi-a dat anul trecut premiul „Enescu"* [6]. Cîteva zile mai tîrziu, cunoscutul dirijor Walter Straram avea să-i spună la Viena cu ocazia unei recepții : *„Dragul meu Filip Lazăr, te caut de două zile în toată Praga și sînt foarte fericit de a-ți spune că Divertismentul d-tale a avut un imens succes în sînul unui juriu compus din Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel și Messager. Repetițiile superbei d-tale lucrări vor începe în două săptămîni și lucrarea va intra în repertoriu în luna decembrie. Sînt atît de încîntat de a cunoaște marele d-tale talent, încît te rog să-mi trimiți spre a executa în prima audiție toate lucrările pe care le vei compune"* [7].

„Îți închipui emoția mea — scria compozitorul către sora sa — *cînd am auzit aceste cuvinte. Bartók s-a bucurat ca un copil și m-a prezentat la toată lumea"* [8].

Filip Lazăr
(după un program de concert dat la New York)

Tot la Viena, Filip Lazăr leagă, cu această ocazie, noi prietenii printre care cu compozitorul Egon Wellesz, cu editorul casei Universal Edition, Hertzka. Între timp, continuă activitatea creatoare și de animator muzical ca pianist al multor prime audiții de lucrări romînești în cadrul concertelor organizate de Societatea Compozitorilor Romîni, ca membru al Comitetului Tehnic al Societății corale „Cîntarea Romîniei" ș. a. A concertat de asemenea nu numai în capitală ci și în alte orașe ale țării.

Se vede însă că în ciuda eforturilor pline de sacrificii făcute de muzicieni avansați, pentru stabilirea unui climat prielnic promovării muzicii noastre autohtone, acest lucru n-a putut fi realizat în acele vremi. Este poate explicația pentru care Alfonso Castaldi s-a simțit atît de părăsit, pentru care Dimitrie Cuclin, Stan Golestan și alții și-au căutat prețuirea pe alte meleaguri. Cauza pentru care Filip Lazăr a procedat la fel o explică el însuși : *„Sînt convins de enormul talent al poporului romîn, dar din cauza leneviei și nepotismului care domnesc în țara lui George Enescu nu se poate dezvolta nimic trainic"* — arăta el cu amărăciune într-un interviu dat la 16 martie 1928, în ajunul plecării definitive din țară. *„Consider plecarea mea în străinătate ca un exil ce mi-l impui și cu dorința de a reveni cîndva, cînd muzicienii romîni s-ar decide să ia sublimul exemplu al lui George Enescu:* MUNCĂ ȘI CREAȚIE". De fapt, credem că în hotărîrea sa de a pleca din țară a avut o anumită greutate și firea sa caracterizată printr-o veșnică frămîntare, prin dorința de a se afla în primele rînduri ale celor ce căutau noul.

---

[4] Dintr-un interviu apărut în ziarul *„Politica"* din 6.III.1928, cu ocazia plecării definitive a compozitorului în străinătate.

[5] Scrisoarea din 23 mai 1925.

[6] Scrisorile din 14 și 16 mai 1925.

[7] Scrisoarea din 23 mai 1925, în original în franceză.

[8] Scrisoarea din 23 mai 1925.

In anii petrecuți în străinătate a desfășurat o febrilă activitate pe planuri multiple: a continuat să-și perfecționeze arta pianistică luînd lecții de la un pianist american, Wassermann, progresînd în acest domeniu atît de mult încît a apărut în concerte la Radiodifuziunea franceză și în America sub baghete celebre ca aceea a lui Kussewitski. Apoi la Davos, în Elveția, a dat lecții marelui nostru pianist Dinu Lipatti. La rîndul său a luat lecții de dirijat.

Impreună cu compozitorul P. O. Ferroud[9]), cel mai apropiat prieten al său, a pus bazele societății muzicale „Triton" a cărei deviză era promovarea muzicii moderne. Din sînul acestei societăți au făcut apoi parte Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, Igor Stravinski, Béla Bartók, Alfredo Casella, George Enescu, Manuel de Falla, Arnold Schönberg, Richard Strauss, Karol Szimanovski, Henry Barraud, Jacques Ibert, Arthur Honegger, Igor Markevitch, Bohuslav Martinu, Marcel Mihalovici, Francis Poulenc, Serghei Prokofiev... Mai tîrziu „Revue Musicale" avea să scrie despre Filip Lazăr într-un articol omagial: *„el puse un fel de pasiune îndîrjită și înfrigurată pentru a insufla o vigoare nouă acestui „Triton".* [10])

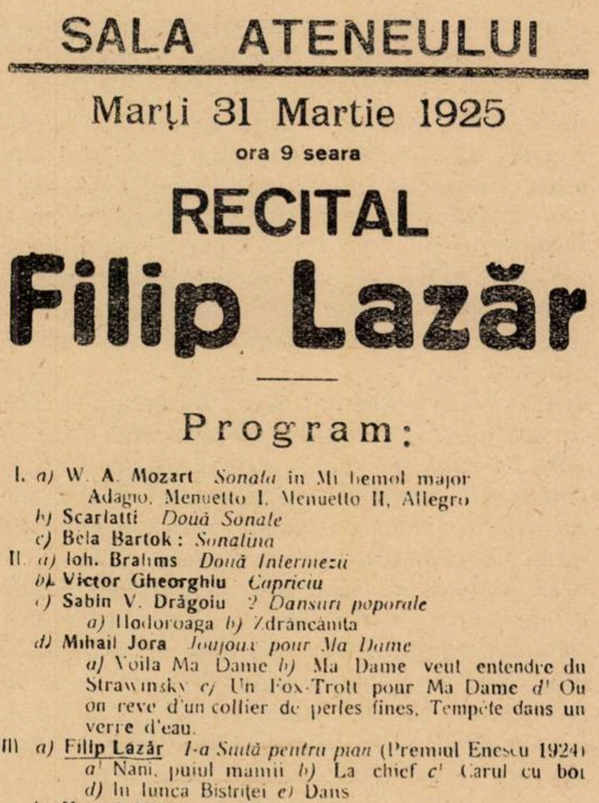
In împrejurările colaborării la „Triton", Filip Lazăr a legat noi prietenii cu mulți dintre muzicienii de frunte. Amintim dintre aceștia pe Ravel, Florent Schmitt, Stravinski, Martinu, Mihalovici, Marguerite Long. *„Prietenia mea recentă cu marele nostru Enescu va rămîne neștirbită de-a pururi* — scria Filip Lazăr surorii sale la 1 octombrie 1936. *Dacă poci, invită-l la masă și vei vedea ce creatură dumnezeească este"*...

Și nu numai cu compozitorii s-a legat sufletește Filip Lazăr ci și cu lucrările lor. *„De la a la z, de la Pasărea de foc la Simfonia psalmilor, iubesc totul în Stravinski. Sacre are importanța emotivă pe care a putut-o avea odinioară a Noua. Cu opera sa de a doua manieră — Apollon, Oedipe sau Psalmul — Stravinski regăsește fără nici o „întoarcere", orice se va fi spus, pe Johann Sebastian Bach. Imi place Ravel, Schmitt și Roussel; Béla Bartók, Hindemith și Falla: ecletism după cum vedeți! Ador pe Prokofiev și spontaneitatea sa fericită! Eu pun Flautul fermecat și Dragostea celor trei portocale pe același plan: Prokofiev este Mozart al timpului nostru..."* [11]).

„Cît despre orchestre, cunosc trei principale în lume: Stokovsky, Kussevitzki și Straram. Unicul lor secret? Ei au pus oarecare grijă în a însoți flautul cu cornul sau cel puțin, ca Straram, flautul lui Moyse cu vioara lui Darrieux"...

La rîndul său, *„Filip Lazăr era bine cunoscut lumii muzicale a Parisului în care era fixat de mult timp. El a luat parte activă la tînăra mișcare muzicală contemporană. Filip Lazăr nu întîrzie de a se afirma printre compozitorii generației sale, ca unul dintre cei mai îndrăzneți fără a înceta de a se ține pe o linie strict muzicală"* — scria cunoscutul critic Paul Le Flem.

Lucrările elaborate în această perioadă — cum sînt Ringul, Muzica pentru radio, Concertul pentru pian nr. 3, Concertul nr. 4 pentru orchestră de cameră și baterie, Trio pentru oboi, clarinet și fagot — sînt expresia unei legături indirecte cu folclorul, aproape absentă,



SALA ATENEULUI

Marți 31 Martie 1925

ora 9 seara

RECITAL

Filip Lazăr

Program:

I. a) **W. A. Mozart** *Sonata* in Mi bemol major
Adagio, Menuetto I, Menuetto II, Allegro
b) **Scarlatti** *Două Sonate*
c) **Bela Bartok**: *Sonatina*
II. a) **Ioh. Brahms** *Două Intermezzi*
b) **Victor Gheorghiu** *Capriciu*
c) **Sabin V. Drăgoiu** *2 Dansuri poporale*
a) Hodoroaga *b)* Zdrăncănita
d) **Mihail Jora** *Joujoux pour Ma Dame*
a) Voila Ma Dame *b)* Ma Dame veut entendre du Strawinsky *c)* Un Fox-Trott pour Ma Dame *d)* Ou on reve d'un collier de perles fines, Tempête dans un verre d'eau.
III. a) **Filip Lazăr** *I-a Suită pentru pian* (Premiul Enescu 1924)
a) Nani, puiul mamii *b)* La chief *c)* Carul cu boi *d)* In lunca Bistriței *e)* Dans
b) **Marcel Mihalovici** *Preludiu*
c) **Claude Debussy** *Minstrels*
d) **Filip Lazăr** *II-a Suită pentru pian*
a) Allegro *b)* Andante *c)* Allegro-pesante *d)* Lento allegretto *e)* Lento Vivo.

Afișul recitalului în care s-au executat în primă audiție publică cele două suite pentru pian de Filip Lazăr, în cadrul concertelor organizate de Societatea Compozitorilor Romîni și a unei adoptări depline a concepției și stilului muzicii moderne, reprezentînd astfel o manieră diferită în creația sa. Aceasta a avut drept rezultat lărgirea orizonturilor sale creatoare, extinderea sferei de interes în jurul operei sale, dar, cum vom vedea mai jos, a limitat într-o anumită măsură forța expresivă, adîncimea ideilor operei sale.

---

[9]) Pierre Octave Ferroud, talentat muzician lyonez, născut la Chaselay (Rhône) la 6 ianuarie 1900, mort la 20 august 1931.

[10]) Din articolul *„Hommage de Triton"* à la mémoire de *P. O. Ferroud et de Filip Lazăr"*, publicat în numărul din ianuarie 1937.

[11]) Din op. cit. a lui J. Bruyr, pag. 79.

Nu este totuși vorba de loc de părăsirea idealurilor sale estetice și nici a specificului său de simțire: *„Orice artist are datoria de a merge de la particular la general* — arăta în acei ani Filip Lazăr — *și de a descoperi „patria umană" în micul colț de pămînt care este al său. Dacă eu nu mai acord mare însemnătate Suitei valahe pentru orchestră mică, Suitei pentru pian sau Sonatei, aceasta nu înseamnă, cum se pare că mi s-a reproșat uneori, că eu vreau să trădez sau să reneg scumpa mea Romînie natală: nu te vindeci nici de copilărie, nici de patria ta. Aceasta înseamnă numai că eu tind din toate forțele mele către o muzică mai puțin pitorească, către o muzică mai pur „muzicală"* 12).

Această convingere că muzicianul romîn n-a părăsit ținta unei creații naționale, ci a căutat doar s-o ajungă pe căi noi, este împărtășită și de prietenul său intim Ferroud, care într-un articol închinat muzicii romînești, după ce se referă mai întîi la George Enescu, scrie: *„Printre tinerii care fără a urma pașii săi, caută ca și el să rămînă pe făgașurile naționale, primul nume care se prezintă sub condei este cel al lui Filip Lazăr. In el, forța se aliază cu sensibilitatea, eleganța liniei cu claritatea formei. De-abia dacă pe ici pe colo se fac simțite cîteva teme de alură folclorică, nu împrumutate, ci emanate din folclor, într-un singur scop, de altminteri, de a servi cu folclorul unei gîndiri ingenioase și distinse".* 13). Iar cîteva zile după dispariția compozitorului, un alt critic avea să însemne: *„Filip Lazăr a știut să conserve anumite afinități cu coechipierii tinerii școli romînești... într-o artă viguroasă, dar adesea dulce și bogată, uneori foarte dură și care nu era în largul ei decît în opozițiile timbrelor, de asemenea în operele în care folclorul avea parte largă de inspirație".* 14).

In același ritm aproape neobișnuit de rapid în care se desfășura ascensiunea artistică a lui Filip Lazăr, se adînceau și suferințele sale morale și fizice. *„Sînt mîhnit și dezgustat de cele ce se petrec în Europa* — scria surorii sale în octombrie 1936 — *mă abțin din răsputeri de a emite păreri politice căci este tare dificilă situația de străin".*

Boala de piept, a cărei vindecare fusese înșelătoare, i-a reclamat un nou tratament la Davos, în Elveția. Aceasta nu l-a împiedicat însă să spere într-una din ultimele sale scrisori: *„Sînt aproape gata cu simfonia mea și azi* (1 octombrie 1936 — n. n.) *încep instrumentarea care va dura vreo trei luni. Premiera va avea loc în aprilie sau în mai..."*.

La pian...

Muzicianul iubit și cunoscut în mari metropole ale lumii, interpretat de soliști și dirijori de celebră faimă, ale cărui lucrări erau tipărite și difuzate scurt timp de la crearea lor, bucurîndu-se de o largă atenție din partea criticilor vremii, era însă din ce în ce mai lipsit de condiția elementară a sănătății și de o ambianță morală favorabilă.

„Cu cîteva zile înainte (de moarte n. n.) — își amintește Mihail Jora — *primisem o scrisoare de la el, în care îmi împărtășea dorința de a veni în țară"* 15). Și totuși *„Silueta sobră, elegantă, demnă a lui Filip Lazăr era numai o aparență. Inlăuntru, un microb necruțător își săvîrșea opera lui nefastă".*

„Acum trei zile (la 3 noiembrie 1936 n. n.), *marți după amiază, Filip Lazăr, plecat la o lecție, în taxi, a avut o hemoptizie crîncenă. Reîntors acasă, înecat în sînge el s-a stins după cîteva clipe, în brațele soției sale"* — relata tragicul sfîrșit al compozitorului unul din cunoscuții săi.

Nenumăratele concerte și adunări comemorative, articole, conferințe omagiale, au constituit

---

12) Din interviul citat, acordat lui J. Bruyr.
13) Din revista *„Latinité"* din mai 1929.
14) Din *„Marseilles national"* din 21 noiembrie 1936.
15) Dintr-un articol apărut în ziarul *„Timpul"* din 16.IX.1938.

ecoul răsunetului pe care lira lui Filip Lazăr l-a stîrnit în jurul său cu atîta grabă şi pasiune.

*

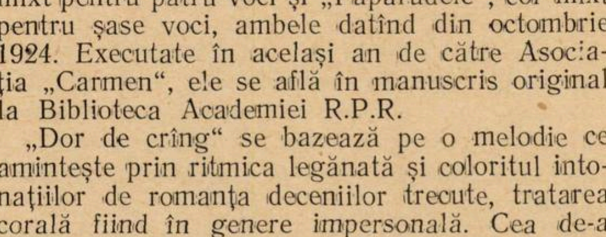
> *„Estetica mea? Fug de grandilocvenţă, sentimentalism, formă consacrată de oficialităţi. Vreau să arăt prin puţine mijloace quintesenţa, care dă maximum de efect simplu, adînc, curat"* (*dintr-un interviu*).

Cunoaşterea şi preţuirea operei lui Filip Lazăr nu înseamnă astăzi numai o datorie, ci un netăgăduit folos. Cercetarea creaţiei sale, împodobirea concertelor noastre cu zestrea lăsată de el vor aduce cu siguranţă învăţăminte de preţ pentru toţi cei ce se străduiesc să dezvolte mai departe muzica noastră, şi vor îmbogăţi creaţia noastră cu un aspect deosebit de interesant. In cele ce urmează ne vom referi la genurile cele mai importante în care a creat Filip Lazăr, încercînd să subliniem evoluţia în concepţie şi stil a compozitorului pe măsura înaintării experienţei sale creatoare.

*

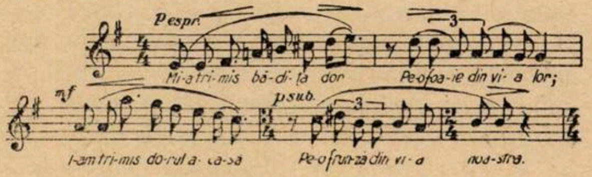
Primele lucrări cu care s-a afirmat compozitorul în genul coral sînt „Dor de crîng", cor mixt pentru patru voci şi „Paparudele", cor mixt pentru şase voci, ambele datînd din octombrie 1924. Executate în acelaşi an de către Asociaţia „Carmen", ele se află în manuscris original la Biblioteca Academiei R.P.R.

„Dor de crîng" se bazează pe o melodie ce aminteşte prin ritmica legănată şi coloritul intonaţiilor de romanţa deceniilor trecute, tratarea corală fiind în genere impersonală. Cea de-a doua lucrare însă, „Paparudele", prezintă deja interes atît prin linia melodică sugestivă cît şi prin ritmica trepidantă ce evocă mişcările vechiului rit al Paparudelor. Acest cor vădeşte reuşita admirabilă a compozitorului în ce priveşte prelucrarea ingenioasă a melodiei de esenţă folclorică. Este elocventă, între alte momente, partea finală a acestei lucrări în care vocile feminine realizează o expresivă cădere cromatică — acorduri de septimă micşorată în mers paralel — în spiritul motivului de bază al corului (pe care-l aflăm în al doilea tact al vocii de sopran).



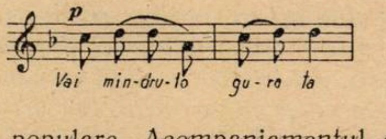
Deşi acest cor nu este întru totul tipic pentru tratarea celor şase voci într-un concurs întotdeauna necesar, adesea vocile interioare neintrînd în dialogul polifonic, ţinînd doar un „ison ritmic", iar cele două voci bărbăteşti putîndu-se reduce fără pagubă la una singură, — credem totuşi că atît acest început făcut de Filip Lazăr, cît şi — îndeosebi — cel realizat de Alfonso Castaldi în dublul cor „Laude di Beatrice", un madrigal de un extrem de mare interes, se cuvin astăzi continuate cu rîvnă, ceea ce ar aduce noi soluţii, atît de necesare pentru reîmprospătarea formelor devenite schematice ale acestui gen.

Dintre lucrările vocale, amintim ciclul de „Două cîntece de dragoste şi unul vesel" pentru voce şi pian scris în 1926 şi prezentat în prima audiţie la Bruxelles la 22 ianuarie 1927, cu text romînesc, de către Constantin Stroescu, căruia îi este dedicat. La Paris a fost cîntat tot de Stroescu la 2 martie 1928 în sala Erard, iar la Ateneul Romîn la 28 februarie 1928, cu concursul la pian al autorului şi al lui Alfred Alessandrescu. Versurile acestor cîntece sînt populare iar traducerea franceză se datoreşte lui N. Macedonski *). Melodica folosită de compozitor aminteşte strict pe cea populară, fără a împrumuta, în genere, elemente din aceasta. Ea se desfăşoară simplu, cu forţa şi spontaneitatea unor izbucniri afective fireşti.

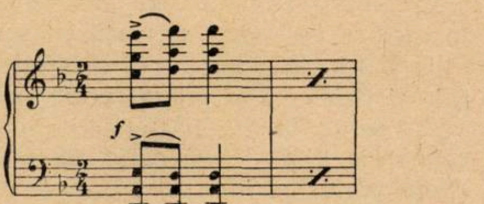

p espr.
Mi-a tri-mis bă-di-ţa dor
Pe-o foa-ie din vi-a lor;
mf
p sub.
I-am tri-mis do-ru-l a-ca-să
Pe-o frunză din vi-a noa-stră.

Se poate observa o perfectă simetrie a creşterii şi descreşterii tensiunii expresive a frazelor, ajutată de mersul armonic care urmăreşte acest plan, acesta slujindu-se de acorduri liber mînuite, îndeosebi de cvarte. Punctele culminante ale fiecărei fraze muzicale se află legate de cuvîntul *dor*, care constituie şi ideea principală a textelor populare folosite aci.

Cel de-al doilea cîntec, însufleţit, dinamic, se bazează cel puţin în primele două tacte



pe motive populare. Acompaniamentul este alcătuit din varierea acestei formule iniţiale

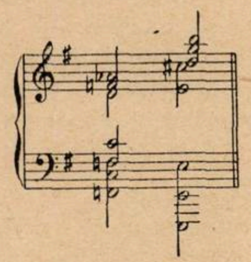


care, după cum se vede, reprezintă un acord-apogiatură şi apoi acordul re minor, conform spiritului melodiei însăşi, ceea ce ajută la anticiparea reușită a rezonanței populare pe care o aduce aceasta.

---

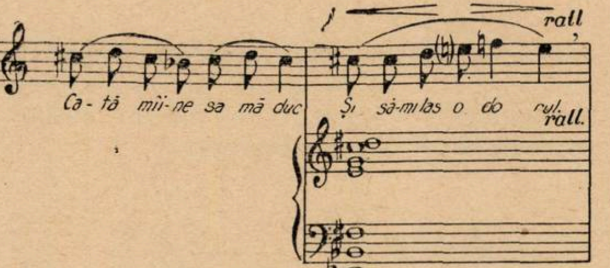
*) Nichita Macedonski, fiul poetului Alexandru Macedonski.

Al treilea cîntec, ca un lamento aspru, își extrage forța sa expresivă mai mult din armonie, aceasta reducîndu-se în esență la înlănțuirea



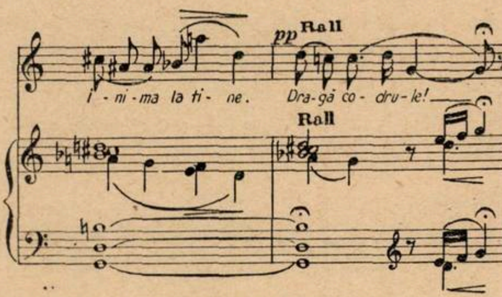
care poate fi considerată ca un mi minor precedat de subtonica re, cu septima și sexta frigiană și cvinta micșorată mixolidiană.

Aceste cîntece împreună cu „Trei pastorale" pe versuri de St. O. Iosif au fost prezentate în prima audiție cu acompaniament de orchestră la Paris în sala Teatrului Sarah Bernard, în 1930, sub conducerea lui Gaston Poulet cu concursul cîntăreților Marya Freund, Henry Giroud și Roger Météhen. Acestea din urmă au fost interpretate în traducerea franceză a lui Emanoil Ciomac. Dedicate lui Alfred Alessandrescu, cele Trei pastorale au fost scrise în 1927. Este și aci deosebit de interesant modul în care Filip Lazăr a reușit să tălmăcească sensibilitatea delicată a lui Iosif. Melodica celor Trei pastorale aleasă anume, se păstrează parcă la granița dintre declamat și cîntat, ele nedezvoltîndu-se atît în dimensiune, construcție de frază sau ambitus, cît în funcția lor intimă tonală, afectînd cromatismul, secunda mărită tînguitoare



sau, cum se vede în acordul prezent, menținerea sensibilei de terță (fa diez), a sensibilei de sensibilă (do diez), a sensibilei (re), iar în melodie a sensibilei inverse a tonicei (mi becar) și a sensibilei inverse a sensibilei inverse de tonică (fa becar) — toate acestea în concurs simultan cu fundamentalele acordului.

Alteori, melodia încredințată solistului este alcătuită aproape numai din sunete cromatice ale acordului, fundamentalele lor aflîndu-se în același timp în acompaniament, ceea ce dă o expresie aparte de zbucium, de neliniște. Iată în acest sens ultimele două versuri ale celui de-al treilea cîntec pastoral (a se confrunta primul tact al părții vocale cu acordul sol major).

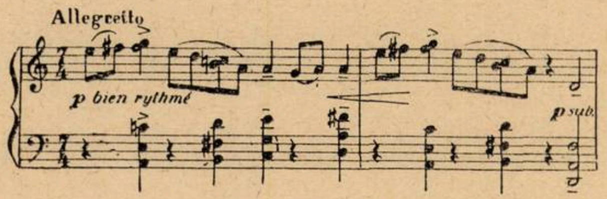


Considerăm în concluzie că întreg ciclul de șase cîntece al lui Filip Lazăr reprezintă o admirabilă realizare a genului, care după treizeci de ani de la creația sa își păstrează neslăbit interesul și forța expresivă. Ele au pe de altă parte, meritul de a fi (alături de lucrările de acest gen ale lui Mihail Jora și de cele „Șapte doine din război" de Dimitrie Cuclin), printre primele creații care au abordat lirica clasică romînească precum și versul popular cu mijloace tehnice moderne și cu o inspirație melodică națională.

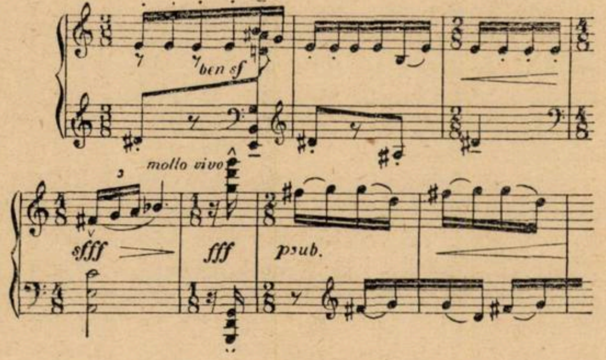
Primele lucrări cunoscute din creația instrumentală a lui Filip Lazăr sînt Sonata în fa minor distinsă în 1915 cu mențiunea onorifică „George Enescu" și Sonata pentru vioară și pian, ambele distruse. Următoarele două lucrări în acest gen sînt Suita I-a (1924) și Suita a II-a (1925) pentru pian. Ele s-au cîntat în prime audiții la concertele Societății Compozitorilor Romîni din 1925 și 1926, participînd ca solist și compozitorul. Fiecare dintre suite cuprinde cîte cinci piese, în cazul primeia, acestea purtînd titluri ca „Nani puiul mamii" (cîntec de leagăn), „La chef", „Dans", „In lunca Bistriței, „Car cu boi". Partitura tipărită la Universal Edition în 1925 este revizuită de A. Willner.

Melodica de inspirație populară ce predomină în aceste lucrări este înveșmîntată cu o armonie decurgînd adesea din cadențele acesteia, sau din dezvoltarea resurselor modulante pe care i le creează autorul. Deși simple în ce privește forma, limpezi în ce privește scriitura, ele nu sînt lipsite de elementul virtuozității, ceea ce le creează astfel un dublu interes expresiv și instructiv. Aceleași trăsături le aflăm și în Bagatella pentru violoncel și pian sau contrabas și pian, dedicată lui Joseph Prunner, care a prezentat-o în 1925 la Ateneul Romîn, acompaniat de autor. Această piesă devenită populară în acea vreme, vădește umor și grație sinceră, datorită tehnicii lejere cu care este tratată melodica de esență folclorică, îndeosebi de cîntec lăutăresc.

Bagatella pentru pian la două mîini, scrisă în 1927, este alcătuită din trei piese caracterizate în general printr-o mișcare vioaie, de joc. Intonația folclorică, metrul compus, străin de orice rigiditate, veșnic în neastîmpăr, atingerile armonice adesea acide, efervescente, scriitura mereu expresivă, niciodată greoaie, mereu virtuoză, niciodată inutilă, fac din această lucrare o bijuterie a genului, marcînd totodată o fază evoluată a creaţiei lui Filip Lazăr. Iată, grăitoare în sensul trăsăturilor amintite, melodia centrală a celei de a treia piese din Bagatellă



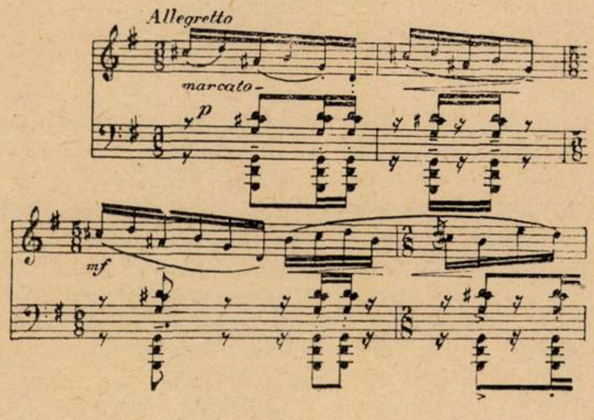
precum şi un fragment din prima piesă



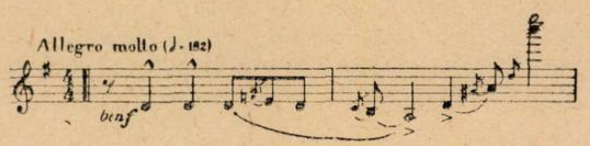
Din acelaşi an datează cea de-a treia Suită pentru pian, dedicată lui Arthur Rubinstein care a prezentat-o în prima audiţie la Ateneul Romîn la 15 noiembrie 1927. Ea poartă din plin insemnele evoluţiei compozitorului în ce priveşte adîncirea mijloacelor expresive ale genului. Este alcătuită, de asemenea, din cinci părţi străbătute toate de ritmuri şi intonaţii populare, prezentate însă mult mai complex, prin utilizarea unei metrici extrem de variate, prin folosirea unor puternice contraste de mişcare, printr-un contur de netă factură instrumentală, al melodiei, aceasta atingînd adesea virtuozitatea. Asemenea trăsături devin astfel atît de îndepărtate de cele caracterizînd primele două suite, unde întîlnim deseori frînturi de cîntece de factură vocală acompaniate instrumental. Armonia vesteşte agregaţiunile pline de tensiune pe care le vom scoate în evidenţă în legătură cu lucrările sale simfonice (vezi piesa a patra din Suita a II-a).

Tot din 1927 datează cele Trei dansuri pentru vioară şi pian, prezentate în prima audiţie în aprilie al aceluiaşi an de către Robert Soëtens, căruia îi sînt dedicate, acompaniat la pian de compozitor. Ele sînt ecoul unei coarde care n-a vibrat prea des în opera compozitorului şi anume aceea a pasiunii dezlănţuite puţin dincolo de hotarul echilibrului, în genere respectat de el cu sfinţenie. Întîlnim de altfel aci şi elemente tematice şi tehnice noi.

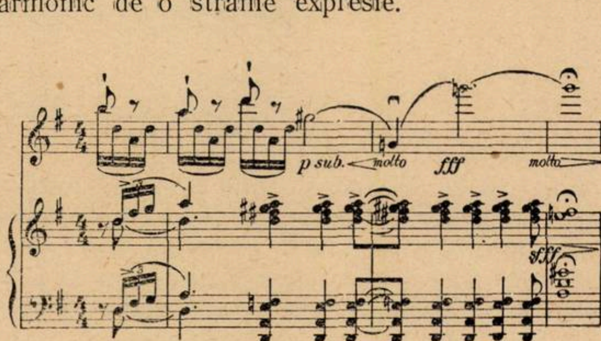
Prima piesă este un dans vioi de formă mare a, b, a. Caracteristica expresivă a primei sale părţi este dată de apogiatura prezentă atît în desfăşurarea melodică cît şi simultan cu fundamentalele acordului. Acest element precum şi metrul popular compus creează mult dinamism şi spontaneitate discursului.



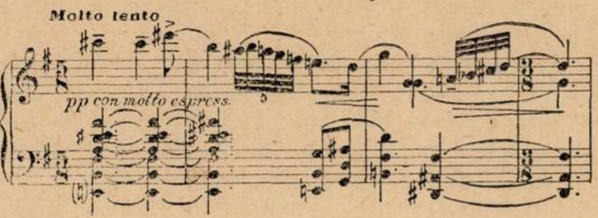
O dată cu reluarea în mişcarea rubato a frazei, vioara execută o interesantă tehnică ce creează un pitoresc inedit: flotatto sur la touche şi glissando pe căluş. Cea de-a doua melodie bazată pe un ritm sincopat

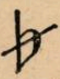


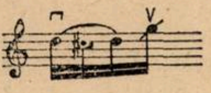
este acompaniată într-o „ţiitură" de taraf care către sfîrşit trece de la pian la vioară, ambele instrumente încheind fraza într-un ansamblu armonic de o stranie expresie.



Piesa de mijloc a acestei suite este un cîntec liric, de un colorit rustic, agrest, adesea bizar, reieşind nu numai din melismatica ce dă aparenţa unei improvizaţii spontane, dar îndeosebi din înţelesul armonic aparte pe care-l are melodia faţă de veşmîntul acompaniator



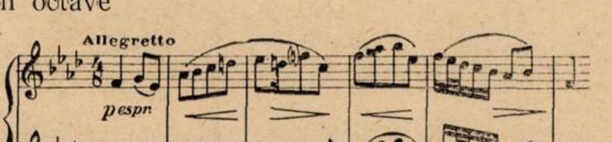
O atmosferă de veselie comică, insinuantă, se degajă apoi din dansul final unde tema în ritm de horă zburdă cu neastîmpăr prin tonalități și mișcări, mlădiindu-și un profil ritmic capricios. Intonarea ei corectă cere din partea violonistului o sensibilitate aparte în stare să redea sunetul însemnat de compozitor cu o bară diagonală la un sfert de ton distanță între nota propriu zisă și semitonul inferior (este poate dezvoltarea aceluiași principiu pe care George Enescu îl crease cu un an înainte — în 1926 — în Sonata a III-a pentru vioară și pian „în caracter popular romînesc“, în care valoarea intonațională sus amintită poartă semnul 

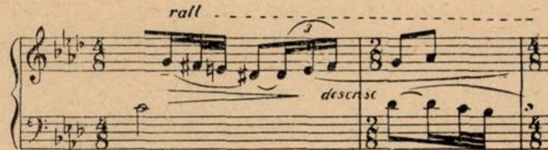


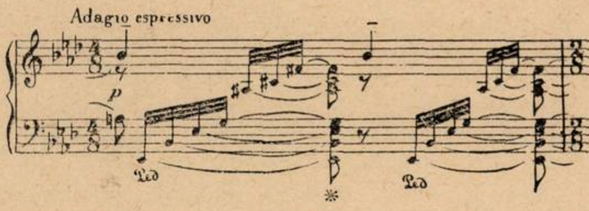
Toate aceste trăsături fac din cele Trei dansuri ale lui Filip Lazăr una din cele mai inspirate și originale lucrări ale compozitorului, ceea ce impune, credem, prezența lor cît mai deasă în repertoriul nostru violonistic.

Sonata pentru pian opus 15, dedicată lui Alexandru Borovski, a fost scrisă la Paris în 1929 și prezentată în prima audiție de către compozitor la 13 februarie 1930 în sala concertelor Școlii normale de muzică din capitala Franței. Ea vădește o maturizare deosebită a stilului pianistic al compozitorului, păstrînd în același timp nealterată inspirația sa națională. Compusă din trei părți ea trădează o dată mai mult trăsătura predominantă a temperamentului muzical al autorului și anume înclinația către cugetarea contemplativă cu ușoare învîltorări, ce nu ajung însă în sfere dramatice ci se mențin mai mult în apele liniștite ale unui lirism delicat.

Prima parte este un Allegro de sonată aproape în dimensiuni miniaturale și avînd un caracter de quasi improvizație. Ea se bazează pe o temă inițială ca o melopee ce răsună mîndru și liber prin coclauri, uneori acompaniată polifonic, alteori însoțită de ea însăși în octave și pe o temă secundă de un și mai pronunțat caracter improvizatoric. Aceasta crește prin amplificarea melodică a motivului armonic de bază expus în dominanta relativei majore (mi bemol) a tonalității inițiale (fa minor).

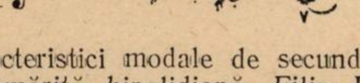






(Se remarcă aci tensiunea obținută prin prezența simultană a fundamentalelor acordului și a sensibilei cvintei, sensibilei de sensibilă a tonicii și a sensibilei terței). Dezvoltarea și încheierea se bazează pe readucerea materialului amintit, în reexpoziție grupul melodic și armonic secund apărînd în tonalitatea relativei majore a tonului inițial, în care se și încheie prima parte a sonatei.

Poezia rustică simplă și firească a acestei părți amuțește repede făcînd loc unei dezlănțuiri de virtuozitate lăutărească pe care o aduce scherzo-ul. Coloritul popular al acestei părți este dat de motivul avînd caracteristici modale de secundă mărită și cvartă mărită hipolidiană. Filip Lazăr nu tratează însă modal din punct de vedere armonic, ci utilizează aceleași mijloace pe care le-am întîlnit în complexul armonic al temei secunde din partea întîia: prezența simultană a treptelor principale și a sensibilelor acordului. Acestea îngăduie incursiuni tonale interesante, grație cărora melodia scherzo-ului se desfășoară pe plan incomparabil mai larg decît în prima parte a sonatei, fiind întreruptă doar de o cadență ce evocă sonoritatea țambalului.



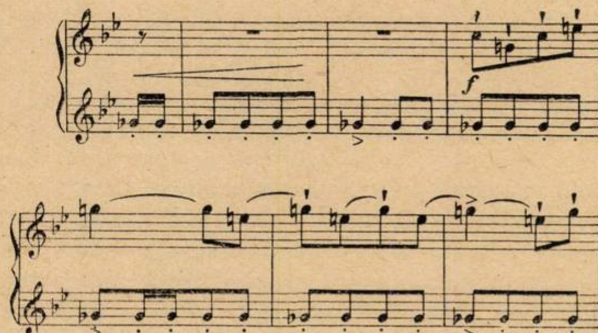
Deodată însă, înainte de a se curma răsuflarea pe care scherzo-ul o întețește către sfîrșit, apar acordurile marșului final, prezentate mai întîi consonant, maestos, într-un mers rectiliniu, apoi în desfășurări de arpegii ce amintesc tema secundă din prima parte, iar în cele din urmă disonant, plîngător, sprijinindu-se pe suprapuneri de cvarte sau pe agregate armonice de coral modulant. Ele cuceresc treptat, treptat întreaga claviatură a pianului înjghebînd sonorități de orgă sau orchestră. Ca și în celelalte părți ale sonatei, întîlnim și aci aceeași claritate a expresiei și echilibru al mijloacelor. Această din urmă parte a sonatei lui Filip Lazăr a fost imprimată pe disc „Victor Musical Master piece", în interpretarea lui José Iturbi.

Cele două caiete op. 16 de „Piese minuscule pentru copii", sînt astfel prefațate de autor: *„Interesul deosebit pe care-l port de mult timp celor mici m-a îndemnat să scriu pentru ei aceste „piese minuscule". Sper că profesorii vor binevoi a le da oarecare atenție; ele însumează aproape 15 ani de muncă pedagogică.*

Primirea pe care tinerii elevi o vor face-o acestor modeste caiete va arăta dacă mi-am atins scopul și dacă am înlesnit învățămîntul muzicii moderne".

Prezentate în țară de elevii Școlii muzicale a Manyei Botez, aceste piese au intrat în repertoriul celor mici îndeosebi după răsunetul avut pe estradele de concert din Paris (1930).

Sprijinindu-se integral pe creația populară, compozitorul reușește să evoce aproape în fiecare piesă, o expresie diferită, de la colind și joc pînă la eroismul țanțoș împănat cu șagă și umor, ce amintește oarecum piese ca „Trece oastea lui papuc" din „Poze și pozne" a lui Mihail Jora. Deși construcția frazei este în genere liberă, spontană, tinzînd a dezvolta fantezia micilor pianiști, compozitorul utilizează nu fără certe intenții educative canonul (piesa I și a IV-a din caietul I), un dialog ritmic nepotolit al ambelor mîini, o varietate de mișcare și nuanțe specifice aproape fiecărei fraze. Peste toate acestea, pare deosebit de interesantă armonia care vădește un colorit bogat, uneori cu rezonanțe arhaice de cîntec bihorean, alteori amintind de stilul armonic modern. Nu numai prezența unor note disonante în acord care picură neastîmpăr și hîrjoană în dimensiunile restrînse ale acestor mici piese, dar și scurte momente în care tonalitățile se suprapun, le învestește cu o alură deosebit de atrăgătoare

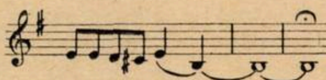


această suprapunere frizînd mai mult picanteria, neavînd timp și forță pentru cine știe ce declanșări de conflicte tonale. In sfîrșit cadențe de stil popular (subtonică), mersuri paralele de cvintă stau adesea aci în vîrful penelului compozitorului, făcînd ca prin toate aceste însușiri piesele sale pentru copii să capete o ținută artistică de o contemporaneitate și astăzi în vigoare.

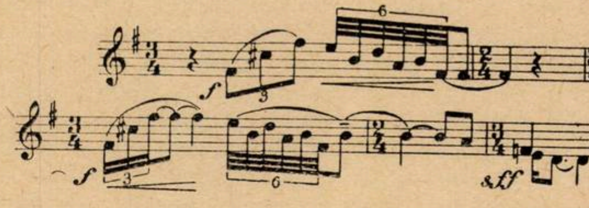
Ultima lucrare de muzică de cameră scrisă de Filip Lazăr este Trio pentru oboi, clarinet și fagot, prezentat sub îngrijirea lui Herman Scherchen în 1934 cînd a și fost creat. Această lucrare poartă amprenta unei noi faze a creației compozitorului constînd în părăsirea propriu-zisă a inspirației populare, în abordarea unor sonorități de un rafinament special și în genere în exprimarea unui conținut muzical de o factură spiritualizată, trăsături ce se manifestă cu forță sporită în creațiile simfonice ale acestei perioade, la care ne vom referi mai jos.

*

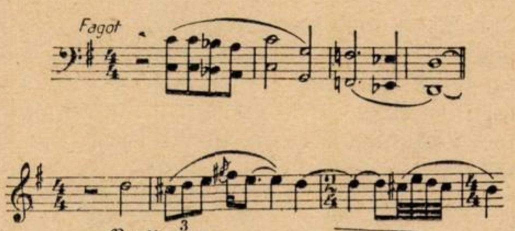
Primele două lucrări în genul simfonic, Preludiul pentru orchestră dirijat în 1919 de George Georgescu la Ateneul Romîn și Suita romînă pentru orchestră în re major au fost distruse, compozitorul socotindu-le drept nereprezentative pentru arta sa. Astfel încît, cea dintîi lucrare existentă și care prezintă în același timp interes este Divertismentul pentru orchestră, datînd din 1924 cînd a fost distins cu premiul I „George Enescu", din juriu făcînd parte, potrivit unei scrisori a compozitorului, și Béla Bartók. A fost prezentat în prima audiție la 19 martie 1927 la concertele Colonne sub bagheta lui George Georgescu căruia îi este dedicat. Este alcătuit din cinci tablouri dintre care ultimul este repetarea primului, organizate ca într-un scherzo a, b, c, d, a. Motivul de bază



capătă în primul tablou o alură burlescă



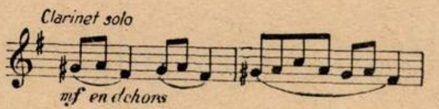
iar în al treilea — „La țară" — una pastorală



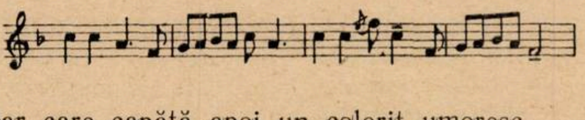
pentru a reveni la aspecte și expresii asemănătoare în final și în scurtul moment ce-l precedă.

Tabloul al doilea — „Dans" — se bazează

pe un desen ce aminteşte destul de clar de cunoscutul joc popular „Periniţa".

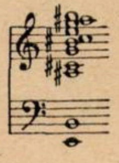


Iar tabloul IV — „Trompetele intră în exerciţiu" — foloseşte un motiv specific genului



dar care capătă apoi un colorit umoresc.

Ceea ce creează interesul faţă de această lucrare este nu atît suflul simfonic ci veşmîntul orchestral şi armonic, care graţie folosirii unor bogate resurse moderne, imprimă lucrării un pitoresc inedit. Pentru a obţine aceasta, compozitorul foloseşte ici-colo susţineri armonice pline de dinamism, frizînd politonalismul, dar neinsistînd în mod serios asupra acestui principiu. Asemenea momente întîlnim frecvent atît în acorduri de cadenţă ca cel din finalul primei părţi (în care disonanţele sînt sensibile ale fundamentalelor acordului), cît şi în desfăşurări propru-zise ca în prima parte a tabloului II în care tema de dans (clarinet) împreună cu acompaniamentul flautelor dezvoltă acordul fa diez la do diez sol diez concomitent cu acordul sol becar, si, re, fa becar pe care le înscrie acompaniamentul oboaielor şi viorilor. In ce priveşte orchestraţia, este de subliniat modul în care autorul utilizează un bogat joc de timbre — mergînd de la sugestii de instrumente populare pînă la meşteşugite combinaţii moderne — păstrînd însă echilibrul şi conciziunea mijloacelor.



Un an mai tîrziu (1925) Filip Lazăr a scris pentru orchestră mare, un alt scherzo „Ţiganii", executat în prima audiţie la 22 februarie 1926 la Ateneul Romîn sub bagheta lui George Georgescu, iar în Franţa la 4 iunie 1927 sub conducerea lui S. Kussevitski la „Théâtre de Champs Elysées". Conţinutul programatic al lucrării este astfel explicat de autor:

„...Într-un sat din Ilfov, Romînia. O zi de sărbătoare.

Ţiganii se adună în jurul vătafului lor, aproape de curtea boierului.

Ei dansează, cîntă şi se ceartă...

Cea mai frumoasă dintre ţigănci îi fascinează prin graţia şi frumuseţea sa dansînd un joc de dragoste.

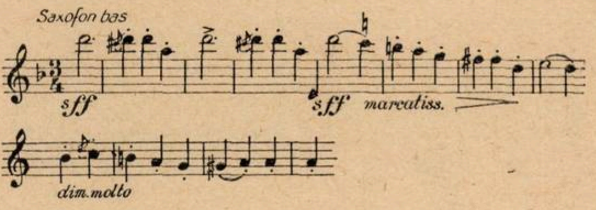
Ei reiau jocul, dar, îmbătaţi de propriul lor ritm, se prăbuşesc de oboseală.

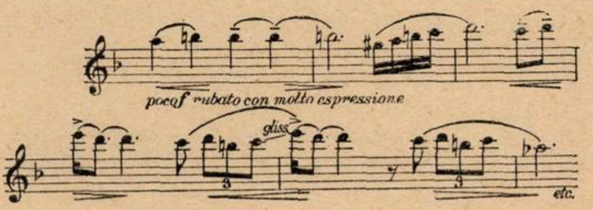
Frumoasa se îndepărtează cîntînd şi dispărînd în ceaţa nopţii care cade.

Ei vor să reînceapă, dar fug, izgoniţi de oamenii boierului" (tr. n.).

Precedată de o scurtă introducere lentă, lucrarea este alcătuită, în mare, din trei secţiuni, a treia fiind repriza primei.

Cele două părţi extreme se bazează pe tema de o ritmică trepidantă, dinamică şi de un colorit intonaţional de forţă plastică. In partea centrală, Andantino, se distinge îndeosebi tema viorilor îmbrăcînd aspect de melopee.





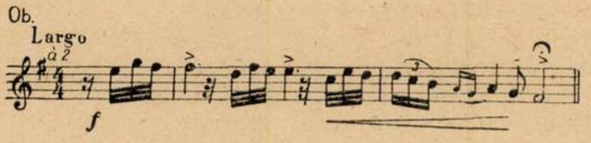
Doar acesta ar fi materialul tematic al lucrării, căruia însă meşteşugul înalt al amplificării melodice şi variaţiunii ritmice, armonia dinamică, efervescentă, piperată, orchestraţia strălucitoare plină de nerv şi somptuozitate, împrumutînd unele mijloace din fanfară şi taraf trecute însă bine prin „sită" — îi impune dimensiuni mari de desfăşurare pe care ascultătorul le parcurge cu un interes neslăbit.

Concerto grosso op. 17 datează din 1927, cînd a şi fost prezentat în prima audiţie în ţară, fiind scurt timp după aceea dirijat în străinătate de Kussevitski, Eduard Flipse, Vladimir Golschmann şi Charles Münch. Ceea ce a atras interesul pentru această lucrare este, credem, forţa şi personalitatea cu care compozitorul a reuşit să reînsufleţească o asemenea formă „preclasică". Totodată, această creaţie marca un drum nou pentru Filip Lazăr, care va fi reluat într-o formă sau alta şi în alte lucrări de mai tîrziu.

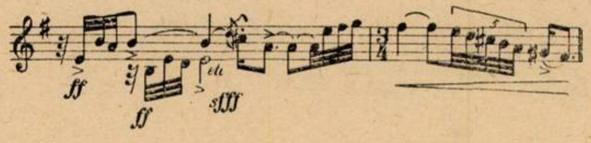
Propunîndu-şi în mod evident ca model concerto grosso îndeosebi de tip haendelian, Filip Lazăr a ştiut ca, adaptîndu-se cerinţelor riguroase ale genului, să evite pastişa, insuflînd acestei forme o sensibilitate aparte, în care se întrezăresc uneori ecouri ale muzicii naţionale.

Lucrarea este alcătuită din patru părţi al cărui ciclu este deschis şi încheiat de o mişcare lentă, care încheie de asemenea şi partea

I-a. Această mişcare lentă este constituită dintr-o frază introductivă

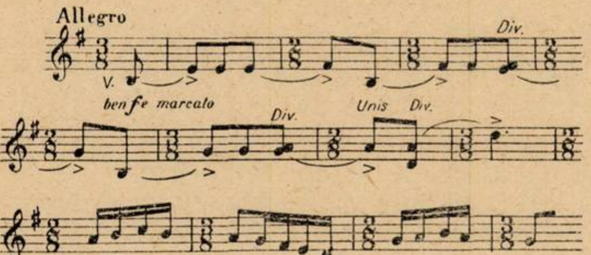


şi din următoarea temă centrală, expusă apoi în tonuri variate şi acompaniată prin fugato-uri ale motivului său iniţial



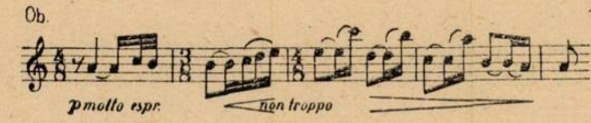
în care anumite rezonanţe de cîntec doinit sînt cente.

Melodia părţii întîia, de o mişcare graţioasă, lejeră, dar nu lipsită de nerv, este prezentată într-o expoziţie de fugă de către coarde, cărora le revine iniţial funcţia de grup concertistic.



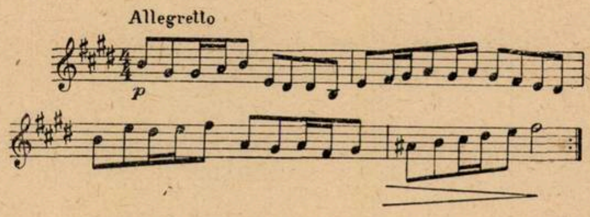
Divertismentele angrenează ca în concertul clasic, participarea restului orchestrei, adică a grupului de suflători şi a timpanului, cărora li se acordă funcţia grupului concertistic dar numai cu participarea coardelor. Cu excepţia unor pasaje polifonice în care cromatismul este utilizat cu oarecare îndrăzneală, această primă parte a lucrării este construită cu un echilibru neclintit, ce aminteşte mult de exemple clasice, creînd o atmosferă de forţă şi seninătate.

Partea a doua — Largo — aduce o melodie în care se îngînă parcă accente ale unei ode postume



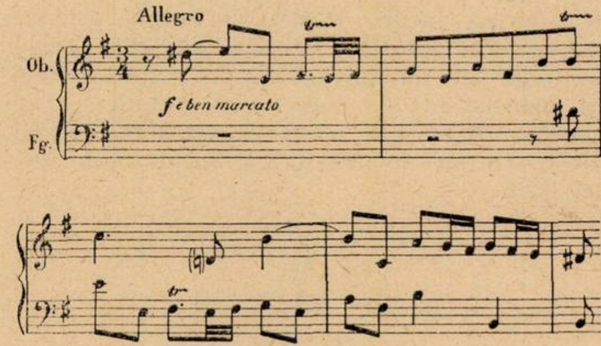
şi care apoi se intensifică graţie unui contrapunct larg, desfăşurat.

Partea a treia a concertului este un dans de tipul mişcării moderate, amintind prin eleganţa şi puterea sa cuceritoare, de dansurile suitei vechi (gavota, rigaudon) ce prevestesc, prin rolul lor expresiv, menuetul.



Această înrudire este certificată şi de forma sa binară, primul dans fiind urmat de al doilea, de aceeaşi factură, după care urmează repriza celui iniţial.

Partea a patra are caracter de Gigă, forma însă fiind a unui rondo în care refrenul este o temă de fugă



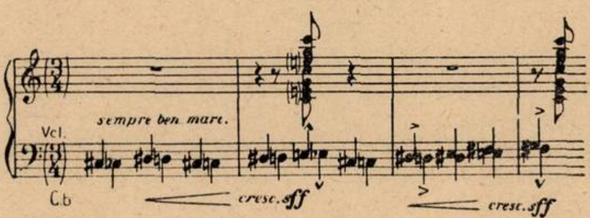
încredinţată rînd pe rînd altor cupluri instrumentale care alternează cu orchestra.

Nelăsîndu-se ispitit de cunoştinţele orchestraţiei şi dezvoltării simfonice moderne, Filip Lazăr foloseşte o tehnică premeditat sobră, fără insistenţe şi preţiozităţi, ceea ce imprimă lucrării o expresie cuceritoare. Ai impresia, în urma ascultării Concertului grosso, a unei admirabile reuşite a compozitorului la un examen al cărui subiect, dintre cele mai dificile, şi l-a dorit singur...

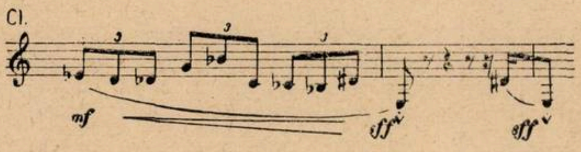
Prima lucrare scrisă la sfîrşitul anului 1928, după stabilirea definitivă în străinătate, intitulată „Ringul“, are o importanţă deosebită în creaţia lui Filip Lazăr căci acum este inaugurată o a treia direcţie a artei sale: părăsirea inspiraţiei mai mult sau mai puţin evidentă din folclor, renunţarea la tendinţele neoclasice — în favoarea îmbrăţişării modernismului muzical al vremii sale, atît sub aspectul inspiraţiei şi concepţiei, cît şi sub cel al realizării. Cauza a fost desigur mediul diferit ce cădea acum în cîmpul receptiv al sensibilităţii sale, dar poate şi o dorinţă firească de a-şi măsura forţele şi în acest domeniu.

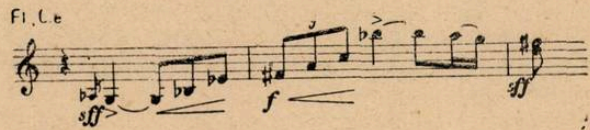
Executată în prima audiţie la 10 ianuarie 1930 în sala Pleyel de către Orchestra simfonică din Paris condusă de George Georgescu, această lucrare dedicată lui Florent Schmitt şi căreia autorul îi mai adaugă la titlu: „O rundă de patru minute — muzică pentru orchestră nr. 2" a stîrnit senzație prin noutatea subiectului și a tratării simfonice. „Ringul" reprezintă după cum spune însuși autorul într-o scrisoare familiară — „impresiile mele în urma unui meci de box". Ea amintește prin sfera inspirației de „Rugby" a lui Honegger, de care o leagă de altfel și unele trăsături privind realizarea.

„Ringul" este un tablou scurt cu o formă liberă în care distingem cîteva elemente conducătoare, cum este acest aspect ritmic-armonic



ce creează o ambianță aspră, sfîșietoare, trepidantă, în care se ciocnesc următoarele elemente melodice





Caracterul de nestabilitate tonală al acestor frînturi melodice este extins apoi în tot cuprinsul lucrării, căpătînd de-a lungul dezvoltărilor și îndeosebi în fugato și stretto ce precedă finalul, aspectul unor străfulgerări de spadă. După incursiuni tonale adesea violente în cadrul cărora fragmentele melodice cît și cele ritmice sînt intens frămîntate, lucrarea se încheie prin afirmarea deplină a tonalității inițiale, do, nelipsită însă nici în cadență de elemente disonante.

O anumită prudență și economie pe care compozitorul le vădește totuși în utilizarea elementelor ce disjung de la tonalitate sînt de natură a intensifica fondul expresiv pe care subiectul lucrării îl sugerează, fără însă a-l denatura în antiartistic și dizolvant. Credem că nu greșim a afirma că dacă această lucrare îmbogățește arta simfonică a lui Filip Lazăr prin noutatea mijloacelor armonice și ritmice ca și prin combinațiile orchestrale de rafinat meșteșug amintind de pagini stravinskiene, ea nu aduce un cîștig în ce privește adîncimea, suflul acesteia — așa cum au făcut-o alte lucrări amintite în care nu lipsea modul său personal de a se inspira din folclor.

O concluzie asemănătoare socotim a fi valabilă și pentru lucrarea simfonică imediat următoare „Muzica pentru radio" — uvertură pentru orchestră mică. Scrisă în 1931 și dedicată lui Herman Scherchen, a fost executată în același an la 26 februarie în cadrul concertelor conduse de W. Straram, această lucrare este și ea rezultatul unor frămîntări anterioare ale compozitorului în legătură cu aflarea unor căi inedite în ce privește expresia muzicală.

După cum se știe, problema redării fidele a muzicii, îndeosebi simfonice, prin mijlocul undelor radiofonice a preocupat și preocupă încă din punct de vedere al creației pe muzicieni. În perioada la care ne referim, cînd posibilitățile tehnice de înregistrare și redare prin radio a muzicii erau limitate, se ivise ideea unei adaptări speciale a genului simfonic la posibilitățile microfonului. Era vorba de simplificarea aparatului orchestral, de limpezirea „pastei" sonore, astfel încît concursul instrumentelor să poată fi surprins și redat clar, nedeformat. Scurt timp după prima execuție a „Muzicii pentru radio" în care Filip Lazăr caută în mod evident o soluție în spiritul ideii de mai sus, el dădea următoarele relatări interlocutorului pe care l-am pomenit, din care desprindem de fapt deplina sa încredere în sistemul popularizării muzicii prin radio. *„Am participat, bineînțeles, la congresele de la Baden-Baden cu Milhaud și Hindemith. Sînt la curent cu doctrinele radiogenice ale lui Max Butting și nu ignor nimic, sau prea puțin, din repertoriul radiofonic alcătuit de Schunemann.*

— Dvs. trebuie să fiți împreună cu Martinu și Florent Schmitt, singurul care ați căutat să realizați acest lucru în Franța.

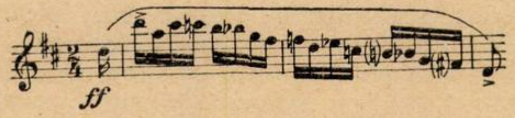
— Ei bine, acest titlu îl reneg. Totul este transmisibil printr-un bun post... Eu am ascultat tot atît de bine un concert brandenburgic ca și Seherezada sau o operă de Richard Strauss. Ce de confuzii radiofonice prin esență, vă vor spune oamenii la modă, ca de exemplu polifonia îngroșată din Zaratusthra. Ah! Bașii dezastruoși și catastroficii timpani! Ei bine! Nimic din toate acestea! Zaratusthra sună magic..." [16]).

Se observă însă preocuparea compozitorului de a afla soluțiile expresive cele mai proprii unui gen simfonic destinat special radio-ului, din compararea creațiilor sale orchestrale anterioare cu „Muzica pentru radio". Orchestra cuprinde grupul suflătorilor de lemn, doi corni, o trompetă și cvintetul de coarde care, indică autorul, va fi micșorat la minimum pentru microfon și mărit la maximum pentru sala de concert. Acestui grup instrumental redus îi este încredințată o scriitură aparte, caracterizată prin predominarea unisonului pe grupe de instrumente, realizat astfel încît jocul de timbre să fie perceput monodic și nu polifonic. Variația de timbre reiese de asemenea din dialogul celor două mari grupuri instrumentale precum și din cel al instrumentelor aparținînd aceluiași grup, desfășurat cu predilecție în unison. Momente de ansamblu sînt rare. Este caracteristică de asemenea și construcția tematică, aceasta folosind cu predominanță, s-ar putea spune chiar exclusiv, conceptul melodic, evitîndu-se cel armonic deoarece ar fi obligat la un concurs spontan al instrumentelor, ceea ce deducem că autorul a evitat.

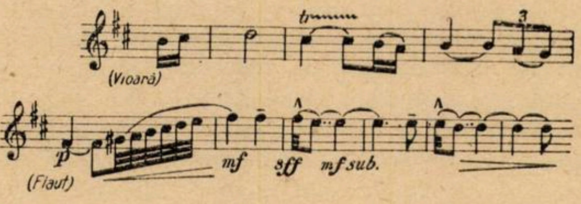
---

[16] J. Bruyr, op.cit. tr.n.

Lucrarea se bazează pe două teme, una „molto vivo“, de un dinamism ritmic accentuat



Cealaltă „poco meno mosso“, ceva mai reculeasă, cu cadențe finale ce amintesc melodica secolelor trecute, e intonată totdeauna solo din aceleași motive „radiogenice“, prin lăsarea descoperită a cîte unui instrument.

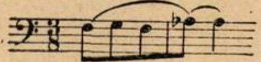


Ambele melodii sînt împinse într-o desfășurare extrem de grăbită dînd impresia unor valuri ce se alungă unele pe altele, conform succesiunii a, b, a, b, a, fără întreruperi și fără pauze, legate prin scurte comentarii melodice derivate. Toate acestea creează o atmosferă de strălucire sonoră, de vivacitate spumoasă.

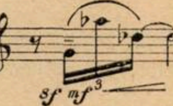
Ultimele două lucrări simfonice scrise de Filip Lazăr sînt Concertul de pian nr. 3, op. 23 și Concertul nr. 4, concert de cameră pentru baterie și 12 instrumente (el a mai compus în schiță un concert nr. 2 pentru pian dar despre unul nr. 1 nu se cunoaște nimic).

Dintre acestea, primul datînd din 1934 dedicat lui Arthur Rubinstein a fost cîntat în primă audiție la concertele Lamoureux din 4 septembrie 1934, iar în S.U.A., sub bagheta lui S. Kussevitski și avînd ca solist pe autor. Lucrarea are dublul aspect al unei forme în același timp originală dar împrumutată procedeelor clasice: o temă lentă de un profil ascendent însoțită de un fragment ce capătă rol de refren legînd rînd pe rînd cele șase variații ce țin loc de dezvoltare: I Cadența e lento II Allegro molto, III Allegro, IV Lento, V Allegro-lento-molto allegro, VI Allegro-lento-allegro molto. Deși nu are un rol concertistic de virtuozitate, partea instrumentului solo se reliefează net din concursul general. Lucrarea reprezintă oarecum o evocare a stilului și concepției pe care le-am aflat în Concerto grosso.

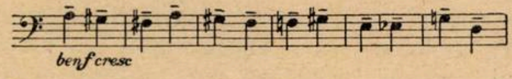
Dedicată lui José Iturbi, ultima lucrare simfonică lăsată de Filip Lazăr, Concertul nr. 4, op. 24, Concerto di camera pentru baterie și 12 instrumente, prezintă interes atît sub aspectul concepției cît și al modului de realizare. Execuția sa cere o orchestră alcătuită dintr-un flaut, un oboi, un clarinet, un fagot, un corn, o trompetă, un trombon, baterie, pian și cvartetul de coarde, care în săli mari trebuie amplificat în ceea ce privește numărul executanților. Lucrarea este alcătuită din două părți: în prima domină motivul



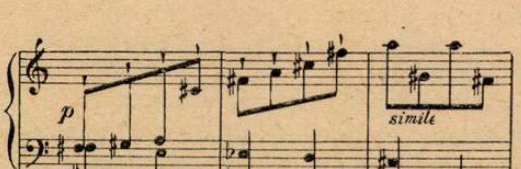
care suferă confruntări tonale pline de tensiune în cadrul unei dezvoltări la toate etajele orchestrei, a celulelor sale constitutive. Intreaga această parte e deschisă și încheiată de un moment orchestral caracterizat prin celula



Toate acestea imprimă părții inițiale a concertului sensul unui zbucium sufletesc, al unei strîngeri de inimă, realizat cu o artă îndrăzneață. O atmosferă înrudită ca fond, diferită ca nuanță este adusă în partea a doua în care dialoghează două teme caracteristice unui mod mai arid, mai sec de construcție melodică, nu prea întîlnit la Filip Lazăr. Prima dintre aceste teme amintește de motivul central al părții I-a, prin terța mică



căpătînd însă o alură severă, instrumentală, apăsată; a doua temă mai mișcată, rezumă modul de dezvoltare polifonică larg dimensionată din restul lucrării



In rezumat, Concertul nr. 4 al lui Filip Lazăr trădează un conținut muzical mult spiritualizat față de lucrările anterioare, deosebit atît de imaginile plastic-programatice din Divertisment, scherzo-ul „Țiganii“, „Ring“, cît și de rezonanța arhaică intens filtrată din Concerto grosso. Este mai precis o sensibilitate modernă oglindită printr-un cristal bine șlefuit. Și aici avem de făcut observația că menținerea compozitorului în cadrul unui stil și inspirație melodică fără legătură cu resursele muzicii populare atenuează din forța expresivă a muzicii sale, pe care am întîlnit-o în lucrări din primele sale perioade.

*

Pentru a scoate în evidență trăsăturile artei pianistice ale lui Filip Lazăr, în lipsa posibilității de a asculta înregistrări ale muzicianului, deoarece acestea nu există, ne mărginim a reproduce următoarele dintr-o cronică scrisă de Mihail Jora în urma unui concert dat de Filip Lazăr în anii cînd se afla în țară:

„Filip Lazăr are marele merit de a nu fi un virtuos, adică un acrobat în muzică, în genul lui Sirota, care l-a precedat în două concerte și căruia faimoasa vorbă de spirit al lui W. De Lenz i-ar fi mers atît de bine „astăzi nu se mai cîntă la pian, se călărește. Deveniți cal de circ, sprinteni și îndrăzneți cavaleri plimbă acest sărman pian în fața unui public aiurit...

Se călărește pe pian înșeuat sau fără șa. Cel fără șa este fantezia, cel cu șa transcripția, romanță fără cuvinte cel mai adesea lipsită de miez...".

Arta lui Lazăr are deci meritul de a fi simplă și sobră, ceea ce este un caracter distinctiv al oricărei producții cu adevărat artistice. Și meritul este cu atît mai mare cu cît acest tînăr pianist posedă o tehnică foarte serioasă, care i-ar permite ușor de a părăsi această linie de conduită, trasată de bunul său gust muzical".

*

Prin bogăția și varietatea aspectelor pe care le cuprinde arta lui Filip Lazăr, prin acuitatea cu care a evoluat concepția și stilul său, moștenirea lăsată de el reprezintă o pagină deosebit de valoroasă și interesantă a muzicii noastre, înfăptuită cu exemplară dăruire și forță. Prețuirea și cunoașterea ei constituie, credem, cel mai bun omagiu pe care i-l putem aduce astăzi.

Şase ani de la moartea lui Dinu Lipatti

de **BARBU BREZIANU**

Stins din viață în decembrie 1951, la 19 martie 1957, Dinu Lipatti ar fi împlinit 40 de ani.

El s-a născut în București și și-a trăit copilăria într-o atmosferă muzicală îmbietoare: bunica sa, Elena Lipatti, ca și mama lui erau bune pianiste; iar tatăl său, un violonist înflăcărat, din patimă pentru viori, devenise ceea ce se cheamă, — un meșter lutier.

De aceea nu trebuie să ne mire faptul că înainte chiar să cunoască alfabetul sau notele, Dinu se juca de-a pianul cu o fermecătoare fantezie și cu un umor de care a dat dovadă încă de la 3—4 ani. El gîngurea pe clapele albe și negre legînd tot soiul de sunete muzicale ce cu timpul deveniră mici ariete... Teodor Lipatti, tatăl, încîntat de aceste minunate precocități, cheamă acasă un transcriitor de note, în fața căruia Dinu repetă întocmai un repertoriu cu o tematică oarecum casnică, de vreme ce era vorba, între altele, de o mică scenă de familie între mamă și tată. Gîlceava părinților se termină odată cu bucata, printr-o ușă trîntită care se reflecta printr-un masiv clămpănit pe notele cele mai grave ale pianului.

Primele compoziții de copil, scrise sau mai degrabă dictate în jurul vîrstei de cinci ani, oglindeau mărunte întîmplări și portrete din jurul căminului. Acest dar de a face portrete muzicale pline de haz, sau de a imita tarafuri lăutărești în care pianul se transforma fie în țambal fie în alte instrumente, Dinu Lipatti l-a avut pînă în anii din urmă; veselia ca și gravitatea copilului, o regăsim de-a lungul întregii sale vieți.

La opt ani, Dinu Lipatti a început să învețe notele și să ia lecții de pian cu compozitorul Mihail Jora; acesta văzînd însă extraordinarul talent al unui copil care depășise cu mult normele pianistice, l-a încredințat după un timp profesoarei Florica Musicescu. Acești doi dascăli au fost pentru Dinu Lipatti ca niște adevărați părinți, călăuzindu-l cu fermitate și cu o sobrietate care excludeau vedetismul, atît pe calea compoziției cît și a pianisticii. Intre timp, maestrul George Enescu, chemat de părinții lui Dinu Lipatti să-i fie naș, acceptă propunerea, creîndu-se astfel între cei doi muzicanți o efectivă afinitate.

Concomitent cu studiile particulare, Lipatti urmă Conservatorul din București pe care la 14 ani îl absolvi ca laureat.

In 1933 avea 16 ani cînd prezintă prima sa compoziție: trei tablouri simfonice, „Șătrarii", cu motive de inspirație populară, oarecum în prelungirea tablourilor din copilărie (pe care le-am amintit mai sus), cu o tematică plină de pitoresc, lucrare care i-a fost dirijată la Ateneu de Mihail Jora, și încununată în 1934 cu premiul „George Enescu".

Avînd baze muzicale trainice și sănătoase, Dinu Lipatti se încumetă să se prezinte la concursul internațional muzical din Viena în 1933. S-au prezentat 250 de pianiști candidați. Alcătuit din 40 de membri, juriul a fost prezidat de Clement Kraus și a cuprins pe Backaus, Wein-

Una din ultimele fotografii ale lui Dinu Lipatti (1950)

gartner, Vladigherof, Cortot, Georgescu, etc. Premiul întîi a fost atribuit unui nume mai puţin cunoscut astăzi : lui Boleslav Kohn, iar cel de-al doilea lui Lipatti, în ciuda protestului lui Alfred Cortot, care scria că Dinu Lipatti „merita cu mult mai mult premiul întîi“. Acest succes dovedea superioritatea învăţămîntului romînesc şi se răsfrîngea implicit asupra profesorilor săi.

Din 1934 şi pînă în 1939, îl găsim la Paris unde îşi desăvîrşeşte studiile muzicale cu Paul Dukas, Alfred Cortot, Nadia Boulanger, Igor Strawinski, ş.a. Sînt interesante de reprodus cîteva mărturii ale profesorilor lui Dinu Lipatti, care au intuit fragedele calităţi ale elevului, întrezărindu-i darurile muzicale şi asemuindu-l, chiar de la debutul lui, cu Horowitz sau Iturbi. Paul Dukas îl considera ca : *„Sclipitor de bine înzestrat. Ca să cucerească nu are nevoie decît să-şi desăvîrşească prin experienţe personale, deplina stăpînire a unui talent aproape format“.*

Iar Nadia Boulanger socotea cu drept cuvînt că : *„Un artist în toată puterea cuvîntului este acela care dăruieşte muzicii adevărata sa valoare, într-atîta încît izbuteşte să se uite pe sine.*

A spune că Dinu Lipatti se situează printre acei foarte rari artişti care pot şi voiesc aceasta, e o mărturie a încrederii pe care o am într-însul“.

Înarmat cu o temeinică tehnică şi cultură muzicală şi îmbărbătat de îndemnurile dascălilor săi, Lipatti, înainte de a se întoarce în ţară, a dat în faţa unor critici şi a unui public extrem de exigent, o serie de recitaluri şi concerte strălucitoare.

Lipatti era un mare iubitor al folclorului romînesc şi ori de cîte ori avea prilejul, sta de vorbă cu ţăranii, le asculta păsurile şi cîntecele lor ; apoi la oraş asculta înregistrările făcute la Institutul de Folclor după muzica populară de prin diverse regiuni. Compozitorul Lipatti a dat în afară de „Şătrarii“, mai multe lucrări în care precumpăneşte elementul naţional. Astfel sînt : „Două dansuri romîneşti în stil popular pentru două piane“, „Trei dansuri pentru pian şi orchestră“, precum şi alte lucrări în care fondul etnic e prelucrat de puternica personalitate a creatorului.

Ascultînd sfatul lui George Enescu care spunea că *„oricît de minunat ar fi, nu e de ajuns să cînţi dintr-un instrument, chiar dacă ai face aceasta la perfecţie dar a putea născoci, plăsmui şi da viaţă gîndurilor tale, este un lucru încă mai minunat şi rar“*, Dinu Lipatti nu s-a mărginit numai să interpreteze cu credinţă şi generozitate plăsmuirile altora, ci a transmis mesajul său personal.

El a compus peste 20 de lucrări dintre care renumitul „Concertino în stil clasic“.

Pînă în anul 1934 compozitorul şi pianistul Dinu Lipatti a stat printre noi, dînd o serie de neuitate concerte. Apoi a plecat în Suedia, în Finlanda şi în Elveţia, unde fusese invitat să concerteze. După reale succese obţinute, Lipatti a fost numit profesor la conservatorul din Geneva unde a ocupat catedra de măiestrie interpretativă deţinută odinioară de Franz Liszt. Profesorul nostru avea doar 26 de ani.

Dar o necruţătoare boală care avea să-l răpună după şapte ani de luptă aprigă, s-a declarat chiar atunci. Fiindcă se ştia condamnat, Lipatti făcea eforturi ca să mai poată împărtăşi admiratorilor săi din darurile cu care era înzestrat. Cu gîndul la ţara lui, el a dat o serie de concerte şi recitaluri în 1946, printre care două concerte în beneficiul Comitetului de Ajutorare al Regiunilor Secetoase — C.A.R.S. — sub egida Crucii Roşii, reţetele acestor concerte revenind copiilor noştri.

De multe ori, ca atunci cînd a interpretat ultima dată Schumann, Lipatti a trebuit să se scoale de pe patul de suferinţă şi să fie purtat pînă la pian, unde prindea puterea să înfrîngă chinurile morale şi fizice şi să ducă la bun sfîrşit, cu o vitalitate uluitoare, întreg programul. Lipatti îşi vrăjea o dată mai mult auditorii, interpretînd sclipitoare pagini din literatura pianistică.

Fiecare concert era precedat de o muncă foarte severă în care Lipatti căuta să desluşească nu numai linia melodică, dar să pătrundă toate meandrele spiritului creaţiei. Lucrarea era studiată cu o extremă scrupulozitate, cu o sinceritate şi cu gîndul ca nu care cumva să trădeze pe autor. Lipatti căuta perfecţiunea și avea o evlavie nemărginită pentru opera altuia. *„Muzica este artă"* — spunea el — *„Nu trebuie să te slujești de muzică, ci tu să o slujești"*, („ne vous servez pas de la musique, servez-la").

Intr-adevăr — toată măiestria, vlaga și viața, Dinu Lipatti și le-a pus în serviciul muzicii și a cugetului autorului pe care urma să-l exprime cu un maxim de autenticitate; fără să lase nimic la întîmplare el căuta să restituie operelor toată expresivitatea lor originală. Și nu era numai un simplu intermediar între autor și public, ci simțeai suflul creatorului însuși.

Dirijorul Ernst Ansermet, după ce-l califică pe Dinu Lipatti drept un *„poet al pianului"*, spune că felul lui de a cînta te izbește dintr-o dată; *„sufletul ce-l pune în jocul său, egala pe al capodoperilor pe care le interpreta, oricare ar fi fost acestea"*.

Uneori, dintr-un text răsuflat și prăfuit izbutea să iradieze arta cea mai pură. Pianistul se străduia să redea caracterul particular și specificul fiecărei părți, al fiecărei fraze ori note și să dea întreaga semnificație pe care lucrarea o avusese atît pentru autor cît și pentru contemporanii lui: muzica de „altădată" trebuia să fie pe înțelesul celor de azi. Pentru aceasta muncea nesfîrșit de mult. După ce cîntase cu un mare succes concertul în mi minor al lui Chopin, Lipatti îl întreba pe Ansermet: „Oare credeți că aș putea să mă apropii de Schumann"? și mai înainte de a porni la pregătirea acestui concert, deși Lipatti ajunsese o celebritate mondială, scria în țară întrebînd dacă este socotit vrednic să-l cînte și cerea încuviințarea pentru aceasta fostei sale profesoare Florica Musicescu. Cu o prudență și o sfială emoționantă, Lipatti abia în ultimii ani ai vieții s-a încumetat să se apropie de Beethoven. Se știe că numai la îndemnul lui Arthur Schnabel a cîntat sonata „Waldstein". Iar ca să poată desăvîrși concertul nr. 5 „Imperator", Lipatti spunea că are nevoie de patru ani de zile de muncă; de asemenea pentru concertul lui Ceaikovski. El își avea asemenea planuri întocmite pe cinci ani înainte.

Această admirabilă scrupulozitate ar putea servi drept pildă multor improvizatori plini de superficialitate, autoliniștiți, autoconvinși de „geniul" lor infailibil.

Nadia Boulanger ne dă unele amănunte asupra felului cum Dinu Lipatti pregătea o lucrare:

„Decît să-l lase nepus bine la punct, el relua un pasaj de o sută de ori, fără să-i treacă prin minte c-ar putea cumva obosi din pricina acestui efort.

Știa cîte riscuri trebuia să-și asume atunci cînd se apropia de o capodoperă și întotdeauna se temea să nu fie deajuns de bine pregătit pentru a-și pune întreaga lui făptură în slujba ei, pentru a o asculta cu atîta luare aminte încît să-i înțeleagă tot sensul, astfel ca să fie demn de a o transmite după cum merită".

Tehnica lui s-a zis că ar fi „transcendentă". Fiece deget își avea viața lui proprie și o îndemînare uluitoare.

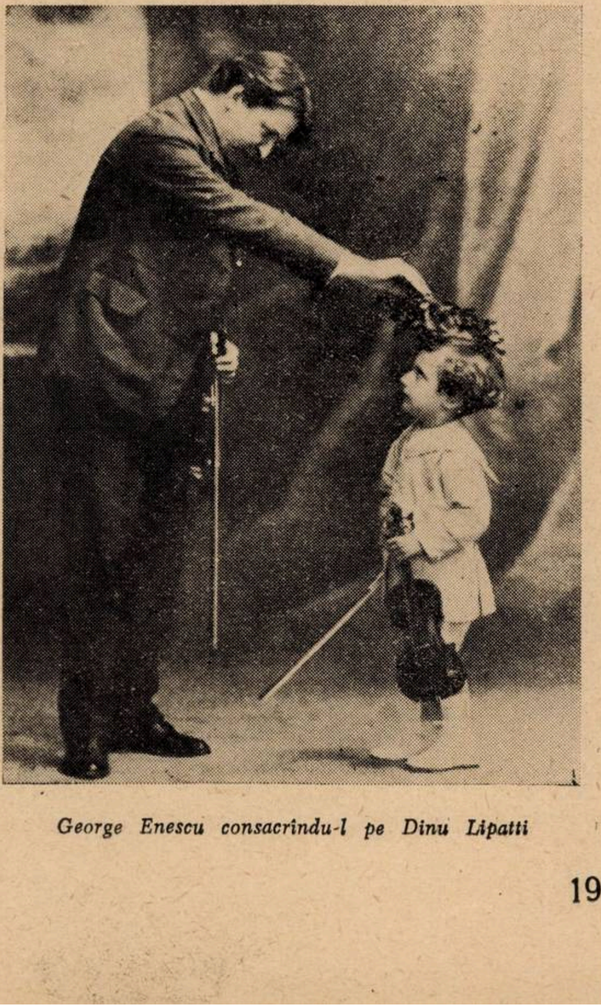
Jocul precis, viguros, de o sobrietate clasică, se împletea cu o remarcabilă inteligență și sensibilitate inefabil de dulce, de grațioasă și fascinantă. Pentru fiecare compozitor, Dinu Lipatti crea o ambianță și o atmosferă specifică. Iar bogăția lui lăuntrică se revarsă cu simplitate, fără emfază sau artificii — sincer cu el însuși și cu alții și conștient că deține un mesaj autentic pe care trebuia să-l transmită întocmai, nemăsluit.

Ca să ne dăm seama cît de înaltă conștiinciozitate și scrupulozitate avea, vom transcrie cîteva rînduri dintr-o scrisoare ce constituie, credem, profesiunea lui de credință:

„Adevărata și singura noastră religie, unicul nostru punct de sprijin, de nezdruncinat, este textul scris. Nu trebuie niciodată să facem vreo greșeală față de acest text, ca și cum am avea să răspundem clipă de clipă de faptul nostru pe acest tărîm, în fața unor juzi neînduplecați.

Dat fiind acest înalt tribunal pe care-l instituim de bună voie spre a ne fi pavăză la ceea ce socotim noi că ar fi credința noastră, evanghelia noastră — textul scris trebuie să-l studiem, să-l asimilăm, să-l confruntăm cu mai multe ediții, pentru ca în cele din urmă să fie pusă în lumină acea imagine care să corespundă cu cea mai mare fidelitate gîndirii inițiale a creatorului.

O dată acesta bine statornicit, nu trebuie să



George Enescu consacrîndu-l pe Dinu Lipatti

uităm că textul, ca să-şi trăiască propria lui viaţă, are nevoie să capete de la noi viaţa noastră, şi tocmai ca şi cînd ar fi vorba de o clădire — se cuvine să punem pe temeliile de beton ale scrupulozităţii noastre faţă de text, tot ceea ce are nevoie o casă ca să poată fi durată; adică: avîntul inimii noastre, spontaneitatea, libertatea, diversitatea simţămintelor, etc.

Casella a spus o dată că o capodoperă nu trebuie respectată, ci iubită, căci nu se respectă decît lucrurile moarte şi o capodoperă trăieşte de-a pururi.

Cei mai mulţi virtuoşi nu izbutesc în interpretarea lor să facă fuziunea acestor două atitudini fundamentale, mai sus pomenite. Ei cîntă întocmai ceea ce este scris, dar fără nici un fel de adaos personal; (şi în acest caz părăsim concertul uneori uluiţi, dar niciodată fericiţi); sau ei iau o lucrare drept prilej ca să-şi exteriorizeze propria lor fantezie, şi nesocotind indicaţiile autorului, nu iau cîtuşi de puţin seama de adevăratul sens ce l-a dat muzicii sale, folosind halandala — în modul lor de a executa — elanul inimii lor, spontaneitatea lor şi felurimea simţămintelor, care în acest caz, departe de a îmbogăţi în chip avantajos clădirea, schilodesc în mod iremediabil opera, de vreme ce o interpretare astfel concepută nu are din capul locului o temelie sănătoasă.

Care e temelia pe care trebuie să clădeşti? Ea e alcătuită din acele legi fundamentale ale muzicii, din care cele mai însemnate sînt, vai, cele mai nesocotite de cei mai mulţi dintre interpreţi. Acestea sînt:

1) *Solfegiul, şi mai cu seamă solfegiul ritmic.*

2) *Accentuarea pe timpii slabi (a stărui şi a sublinia timpii tari, e una din cele mai mari greşeli în muzică, fiindcă aceştia nu sînt decît un salt spre timpi slabi, cărora lor li se cuvine adevărata accentuare).*

3) *Lipsa de cunoştinţă din partea unor pianişti a uriaşelor resurse ce le poate aduce independenţa între diverse „atacuri“ şi „tuşeuri“, aşadar între diferite timbre.*

Dacă dobîndim această neatîrnare, interpretarea ia dintr-o dată un neaşteptat relief, iar jocul pianistului capătă plasticitatea şi diversitatea unei execuţii orchestrale.

Acela care nu are nimic a-şi reproşa faţă de gîndirea autorului, poate să-şi ia toate libertăţile atunci cînd el cîntă; întocmai ca o persoană bine crescută care îşi poate îngădui în societate orice fel de atitudini şi îndrăzneli verbale.

Dar dacă, spre nenorocirea lui, cel care execută nu cunoaşte sau schilodeşte în mod voit legile fundamentale ale unei opere — atunci nu-i va fi permis nici un fel de aport personal şi nici un fel de libertate, aşa cum un ins prost crescut va rămîne întotdeauna un bădăran, chiar dacă s-ar feri de cea mai mică uşurătate în vorbă sau în gest.

Muzica trebuie să trăiască sub degetele noastre, sub ochii noştri, în inimile şi-n mintea noastră, cu tot ceea ce noi, cei în viaţă, putem să-i aducem drept ofrandă“.

*

Acesta a fost artistul Dinu Lipatti care se uita pe sine însuşi făcînd pînă în ultima clipă a vieţii, ofranda fiinţei lui. Aceasta numai ca să poată da muzicii adevărata valoare, sensul ei sincer şi real.

Afară de aceste mărturii, singura moştenire ce ne-a lăsat-o sînt cîteva discuri din care ne putem da seama de genialitatea operelor prin măreţia interpretului, precum şi compoziţiile lui care ar merita să fie trecute mai cu tragere de inimă în repertoriul concertelor noastre simfonice.

Arta pianistică a lui Lipatti*)

de RADU GHECIU

„Prin dispariţia unui om de valoare, se stinge un aspect al adevărului lumii“, scria — referindu-se la Dinu Lipatti, Dorel Handman, în prefaţa caietului omagial închinat marelui nostru muzician de către Casa de discuri „Columbia“ — pentru a completa apoi: „Limpezimea, nemăsurat de bogată a jocului său pianistic, este de neînlocuit“. Afirmaţia nu este în fond lipsită de adevăr. In evoluţia modernă a interpretării, Dinu Lipatti a avut un aport considerabil, care, fireşte, nu se reduce doar la elementul de claritate instrumentală. Complexitatea personalităţii sale, aliajul nereeditabil de calităţi şi particularităţi, i-au dat un profil cu totul inedit, singularizîndu-l în peisajul atît de bogat al artei moderne, trecîndu-l pe planul superior al personalităţilor exemplare. Ca atare, dispariţia prematură a lui Dinu Lipatti ne-ar fi lipsit de cunoaşterea unor valori esenţiale şi, vom vedea mai jos, sintetice, ale pianisticei contemporane, dacă înregistrările pe discuri n-ar fi păstrat, cu o fidelitate aproape ireproşabilă, cristalul gîndirii lipattiene. Cunoaşterea acestui testament artistic viu al muzicianului şi străduinţa de a-i descifra tainele de atelier, pot da tuturor celor ce se vor opri, concentraţi, asupra discurilor sale, clipe de rară emoţie.

---

* Printre textele închinate lui Dinu Lipatti, care mi-au folosit ca material bibliografic pentru prezentul studiu, menţionez articolele d-nei Madeleine Lipatti şi ale d-lor Dorel Handman, Walter Legge şi H—L. de la Grange, notele lui Dinu Lipatti pentru un curs de interpretare (toate publicate de „Columbia“, într-o broşură festivă închinată pianistului) precum şi cel al domnului Jean Roy, apărut în „Journal Musical Français“.

Drumul lui Lipatti, încărcat de triumf şi de tragic, este scurt, şi are aceeaşi concentrare pe care o găsim şi în arta sa. Puţin, dar de calitate, este tot ceea ce ne-a dat el. Astăzi cînd gloria virtuosului începe să intre în legendă, se cuvine să extragem pilduitorul din mesajul vieţii şi creaţiei sale, se impune să învăţăm cît mai mult de la Dinu Lipatti.

Lipatti a fost o pluralitate muzicală. „Să mi se ierte, dacă faima interpretului nu întunecă în amintirea mea, imaginea şi făgăduinţele creatorului", spunea George Enescu. In plus, studiase arta baghetei (cu Charles Münch) şi dirijatul a rămas una din marile dorinţe neîmplinite ale vieţii sale. Această vastitate de posibilităţi, implica şi un orizont larg de gîndire muzicală, de care nu putem să nu ţinem seama atunci cînd căutăm să înţelegem pe Lipatti pianistul. El a făcut parte din acea rară elită de muzicieni, care ştiu să-şi depăşească condiţia de instrumentist determinîndu-şi prin gîndirea creatoare, arta interpretativă. Altfel spus, pianistul Lipatti nu poate fi despărţit de compozitorul Lipatti. Este aceeaşi relaţie ca şi la Enescu, inversă decît la marii virtuoşi din veacul trecut. Lipatti, ca şi Enescu pe planul violonisticei, este primul mare executant care în compoziţiile sale nu cedează pasul virtuozităţii, ci dă prioritate căutării muzicale, afirmînd primatul esteticului asupra instrumentalismului. Dar, după cum Enescu, în Sonata a III-a pentru vioară, aduce în violonistica profesională, inovaţii cerute de conţinutul muzicii, nici operele pianistice ale lui Lipatti nu sînt lipsite de infinite dificultăţi tehnice. Problemele sînt însă de un ordin nou; nu mai întîlnim (cel puţin din ceea ce cunoaştem în ţară) [1]) obstacolele unor arpegii vijelioase, pachetele de acorduri explozive, pasajele de velocitate scînteietoare, într-un cuvînt arsenalul de efect al pianisticei romantice, în schimb apar în Concertino ca şi în Sonatină chestiunile mult mai subtile ale unei tehnice de finisaj, de nuanţă, de exactitate. Prin operele sale, Lipatti se leagă nu numai de necesitatea de logică constructivă a şcolii moderne de compoziţie, dar şi, pianistic, de marii reprezentanţi ai spiritului clasic în muzică, indiferent de epoca în care au trăit: Bach, Mozart, Chopin. Acest echilibru, această claritate a creatorului Lipatti au virtuţi de definiţie pentru întreaga sa personalitate, şi pot constitui portiţa prin care vom pătrunde spre înţelegerea afinităţilor interpretului Lipatti şi a unicităţii sale.

---

[1] Deşi nu intră în obiectul acestui studiu, creaţia lui Dinu Lipatti, aproape în întregime ignorată la noi, merită să fie amintită. Iată catalogul complet al lucrărilor sale:

Şătrarii — suită simfonică (1933)
Fantezie pentru pian, vioară şi violoncel (1936)
Sonatină pentru vioară şi pian (1936)
Concertino în stil clasic pentru pian şi orchestră (1937 — editat de Universal Edition)
Simfonie concertantă pentru două piane şi orchestră de coarde (1938)
Suită pentru două piane (1938)
Trei nocturne pentru pian (1939)
Două dansuri în stil popular romînesc pentru două piane (1939)
Fantezie pentru pian (1940)
Sonatină pentru mîna stîngă (1941 — editat de Salabert)
Cinci melodii pe versuri de Verlaine (1941)
Fantezie pentru pian şi orgă (1943 — editat de Salabert)
Trei dansuri romîneşti pentru două piane (editat de Salabert) — 1943)
Trei dansuri romîneşti pentru pian şi orchestră (1945 — editat de Salabert)
Patru melodii pentru voce şi pian (1945)
Aubade pentru cvartet de suflători (1949)
Cadenţă pentru Concertul în re minor de Mozart (1936)
Cadenţă pentru Concertul în mi bemol major pentru două piane de Mozart (1938)
Cadenţă pentru Concertul în re major de Haydn (1944)
Cadenţă pentru Concertul în si bemol de Mozart (1944)
Cadenţă pentru Concertul în do major K.V.467 de Mozart (1945)

Acestora li se adaugă cîteva transcripţii după Scarlatti şi Bach.

Formaţia de compozitor i-a dat o seriozitate care îl încadrează prin ea însăşi în primele rînduri ale interpreţilor actuali. În această ordine de idei, nu este lipsit de interes să amintim o clasificare istorică a interpretării, făcută de Edwin Fischer în ale sale „Musikalische Betrachtungen“. El distinge trei mari curente: primul, pe care-l numeşte „Bach“, (circa 1830) făcea din textul muzical cea mai categorică regulă, din tempo ceva sacrosanct, iar forma era sfîntă. Această interpretare a dus în mod necesar la pedanterie... A urmat „Die Romantik“, „copilul plăpînd al Revoluţiei franceze“. Fantezie, libertate, suprasensibilitate, nehotărîre în tempi, arpegii, pedale... Al treilea curent, care „cîntă mai mult cu ochii“, face foarte vizibilă forma (Bartók, Honegger, Toscanini), caută cu lupa în manuscris orice nuanţă.

Cu tot caracterul uneori rigid, şi poate limitat al acestei clasificări, ea conturează în mare mersul interpretării în ultimul veac. Desigur, esenţialul artei moderne nu constă numai în preocuparea pentru formă, dar atunci cînd afirmă că se „cîntă cu ochii“, Edwin Fischer are dreptate, pentru că, reacţie împotriva romanticului (reprezentat încă în zilele noastre printr-un Alfred Cortot sau Alexandru Brailovski) artiştii de azi au reuşit să restabilească prestigiul textului, fără ca prin aceasta să renunţe la factorul sensibilitate, ordonat însă în limitele fireşti ale datelor scrise. Toţi comentatorii lui Lipatti sînt de acord în a afirma respectul pianistului pentru opera interpretată, fidelitatea, păstrată pînă la detalii, faţă de text, oroarea de subiectivism romantic, dar şi cea egală pe care i-o trezea păstrarea oarbă a tradiţiei. Elevilor săi le spunea chiar: „Nu vă serviţi de muzică, serviţi-o“. E greu să fie exprimată mai clar supunerea interpretului în faţa compozitorului, recunoaşterea necondiţionată a primatului textului. Dar a spune numai că Lipatti fugea de virtuozitatea goală şi că el căuta totdeauna să exprime conţinutul de idei al operei tălmăcite — cum se face de multe ori — nu explică încă nimic, pentru că orice artist care se vrea astăzi demn de acest titlu, nu poate adopta o altă estetică. Chestiunea este de a şti prin ce se deosebeşte Lipatti de un Horowitz, Kempf, sau Gieseking, care este modul său particular de a ajunge la esenţa lui Bach, Chopin sau Ravel, care sînt deci căile sale proprii de realizare a adevărului artistic.

Singularitatea lui Lipatti decurge în egală măsură din particularităţile lui psihice, altfel spus din sensibilitatea sa, ca şi din soluţiile artizanale, din noile valori pianistice pe care a ştiut să le descopere; ea a fost percepută de mai toţi comentatorii artistului. Elev al prof. Florica Musicescu ca şi al lui Alfred Cortot — cărora le-a arătat totdeauna o mare recunoştinţă — el nu poate fi totuşi încadrat în nici unul din curentele pianisticei europene şi este în orice caz purtătorul unei estetici exact contrarii celei a maestrului său parizian. Roland Manuel a subliniat cu pregnanţă originalitatea artistului nostru, cînd, sugerînd situarea lui pe un plan cu totul aparte, a spus: „În ceea ce mă priveşte, nu m-am întrebat niciodată dacă era cel mai mare, fiindcă eram sigur că era cel mai bun“.

Să ne oprim asupra muzicii aşa cum o înţelegea Lipatti. „Muzica trebuie să trăiască în degetele noastre, în inimile noastre, în creierul nostru, cu tot ceea ce noi, cei vii, putem să-i dăruim“. Arta deci, nu este pentru pianist, cîntăreţ sau dirijor o valoare exterioară şi nici interpretul nu trebuie să se obiectiveze. Dimpotrivă, ea trebuie să trăiască, să ardă aproape, în cel care o cîntă. Muzica, existînd prin ea însăşi, prinde totuşi viaţă, se înalţă de pe hîrtie pentru a deveni substanţă sonoră, numai prin dăruirea interpretului, care trebuie să fie totală. De aci rezultă acel comandament esenţial: capodopera nu trebuie doar respectată, trebuie iubită — idee formulată de Casella şi adoptată de Lipatti. Cel de-al doilea principiu cu caracter de coordonată în situarea lui Lipatti pe cîmpul muzicii moderne, este actualitatea artei. Actualitate în sensul creaţiei, ca şi în cel al interpretării: muzica este prezentul (Stravinski). Pentru interpret, aceasta implică obligaţia de a extrage din opera de artă semnificaţiile ei actuale, de a se face purtătorul de cuvînt şi în acelaşi timp mentorul mentalităţii sociale şi al modului contemporan de a înţelege pe clasici. Aceasta cere desigur o excepţională intuiţie, care este în fond talentul.

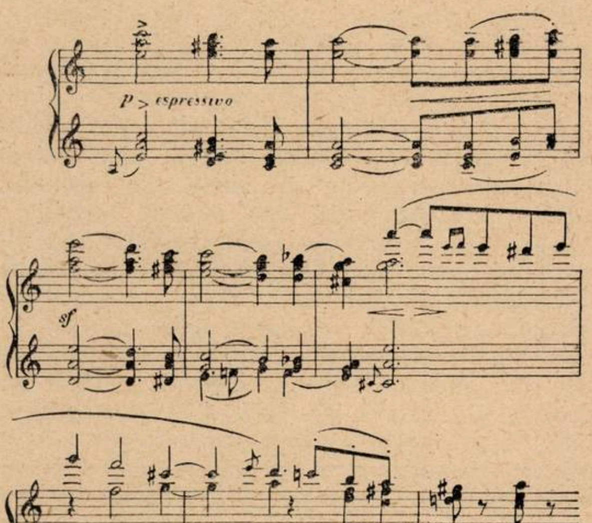
După cum spunea Edwin Fischer în lucrarea citată: „Dacă compozitorul e legiuitor, atunci interpreţii sînt şi judecători şi avocaţi care trebuie să caute spiritul legii mai mult decît litera ei“. Or, „spiritul legii“ a fost înţeles de-a lungul timpurilor, în moduri diferite, dacă nu radical opuse; să ne gîndim numai la felul în care era cîntat şi judecat Mozart acum 100 de ani, acum o jumătate de veac şi chiar în urmă cu douăzeci de ani. Raportul dintre gîndirea compozitorului şi înţelegerea publicului — şi a interpretului — este în continuă schimbare, conform cu evoluţia socială a culturii care îi constituie un vast context. Valorile pe care le acordăm faptelor istorice, fenomenelor sociale, curentelor de gîndire, fiind astăzi cu totul altele decît cele pe care le dădea de pildă generaţia de la 1870, este evident că nu poate fi concepută nici o interpretare în afara temporalităţii, a datelor istorice care sînt monumentele de cultură ale umanităţii, marile opere ale muzicii. Acest principiu al actualităţii, al prezenţei muzicii, pune imediat pentru interpret, chestiunea tradiției. Pretinzînd să ne transmită autenticul gîndirii compozitorului, tradiția în interpretare nu face de obicei decît să perpetueze, prin continuele vicieri ale înțelegerilor trecutelor generații — aporturi forțamente subiective din punctul de vedere modern — o idee originară, din care, de obicei, ne parvine pînă la sfîrșit doar o umbră a intenției inițiale. „Să nu uităm niciodată — scria în acest sens Lipatti în notele sale pentru un curs de interpretare — că orice muzică mare și adevărată își depășește timpul, și în plus, n-a corespuns niciodată cadrului, formelor, regulilor în vigoare în timpul creării ei." Și în aceeași pagină, referindu-se la căutările sterile îndreptate spre stilistica pură: „Cîte căutări în praful trecutului... ca să sfîrșim prin a ne îneca într-o imposibilă încîlceală de prejudecăți și date false... Nu cerceta niciodată o operă cu ochii trecutului; s-ar putea să nu capeți în schimb decît craniul lui Yorick".

Poziția este deci clară, și ea dă întregii opere înregistrate a pianistului o puternică autenticitate. Ascultîndu-l pe Lipatti, ai impresia că ți-a definit un mod de înțelegere a muzicii existînd în tine, dar pe care nu l-ai putut materializa, exact așa cum un interlocutor de calitate intelectuală, reușește să exprime idei la care aderi integral și imediat, pentru că îți erau proprii, fără să-ți fi dat seama și fără să le fi formulat niciodată. Valorile pe care le descoperă Lipatti în compozitori, sînt totdeauna de ordin superior, pianistul avînd o rară capacitate de a extrage calitatea din fiecare autor pe care îl cîntă. Vom vedea mai departe cum Concertul de Grieg capătă virtuți nebănuite și frazele dulcegi ale nordicului, capătă noblețe schumanniană. Lipatti repudiază tipologia curentă, refuzînd să vadă în compozitorii aleși, laturile minore, care sînt de obicei cele mai evidente. Mozart-ul său este radical opus tradiției manieriste, galante, iar în Chopin pianistul respinge orice exces de sentiment.

Vibrația lirică a lui Lipatti nu este cu nimic diminuată de sobrietatea formei, de rigoarea tempo-ului. Căldura este cuprinsă în conturul firesc al arhitectonicei muzicale, iar simțul armonic, înțelegerea coloristică, claritatea construcției, sînt atribute pe care nu toți pianiștii mari le înmănunchiază. În ceea ce privește fraza lui Lipatti, ea nu poate fi imitată și aceasta pare să fie cheia artei sale: a știut totdeauna, în fiecare din autorii interpretați, să atingă miezul ideii muzicale, să unească centrul emotiv al frazei muzicale cu centrul metric. Există într-adevăr, în rațiunea psihologică a muzicii, această dualitate pe care criticul elvețian Willy Schmid a înțeles-o sub numirile „accent ritmic" și „expresiv". Cităm din esseul său „A da expresie": „S-ar putea spune că ritmul este o ordine impusă de către artist accentelor naturale ale emoției, pentru a le transforma în expresie muzicală... Muzica nu are numai un accent ritmic, dar și unul expresiv, patetic. Cele două accente se află într-un raport strîns; sînt inseparabile. Rolul interpretului este de a găsi raportul exact dintre accentul ritmic și cel patetic, de unde va apare emoția... Pentru a descoperi adevărata intenție a compozitorului este nevoie de un efort de intuiție și imaginație și de un real simț poetic".

Am putea astfel explica acea impresie de transcendență pe care o dau interpretările lui Lipatti. O depășire netă a oricărui obstacol de execuție, o abandonare a laturilor inferioare ale pianisticei, duce la elevarea muzicii pe praguri superioare, unde interpretul are revelația adevărului, a supremei simplități în artă.

Un exemplu este frazarea primei teme din Concertul de Schumann. Acel *espressivo* din prima măsură, crescendo-ul din a doua, *sf.* (primul timp măsura a treia) etc. au fost, chiar pentru pianiști mari, tot atîtea prilejuri de a sensibiliza fraza la exces. La Lipatti, tempo-ul este moderat, cu evitarea oricărei încetiniri. În măsura a cincea, figura melodică de la mîna dreaptă nu capătă nuanță, este un desăvîrșit *semplice,* căpătînd expresivitate tocmai prin calmul desăvîrșit al expunerii.



Este de observat că la Lipatti plusurile sau minusurile în tempo sau intensitate, sînt aproape imperceptibile, în orice caz nenotabile, totuși le dau un relief colosal frazei, potențată de expresie și rămasă în același timp în limitele unui perfect echilibru clasic. Însăși intonarea accentelor are fluctuații ce pot fi cu greu percepute — între cel ritmic și expresiv — și totuși reale. Accentul timpului tare al unei măsuri, și tot tema de mai sus ne furnizează un bun exemplu, va fi cu totul altul decît accentul expresiv, și aceasta chiar dacă, cerut de sincopă, ultimul coincide cu cel ritmic. Este, în ultimă analiză, o chestiune de tușeu, capitol al tehnicii în care pianistul realizează distincții de mare finețe.

Particularitățile tehnicii lui Lipatti ar putea singure să constituie obiectul unui studiu vast și sînt apreciabile practic numai cu condiția audiției. O prezentare a lor este interesantă pentru înțelegera rațiunii lor estetice, adică a condiționării mijlocului de expresie de ideea ce urmează a fi servită. În acest sens, trebuie spus din capul locului că Dinu Lipatti nu avea o tehnică ci atîtea tehnici, cîți autori interpreta. El nu socotea posibilă reliefarea unor gîndiri muzicale și, mai precis, instrumentale ale diferiților compozitori, printr-un mod uniform de a executa gamele, trilurile, de a face să sune acordurile etc. Și într-adevăr, comparînd gamele din Mozart cu cele din Chopin, staccato-ul folosit în Sonata lui Enescu cu cel din „Alborada del Gracioso" de Ravel, vom fi frapați de deosebirea lor. Mai mult, chiar notațiile pentru cursul de interpretare citat mai sus, mărturisesc o viziune foarte îndrăzneață și adevărată a gîndirii pianistice — sub raportul posibilității de satisfacere a intențiilor marilor compozitori prin stadiul respectiv de evoluție a construcției instrumentului. El socotește că a existat totdeauna un decalaj — în defavoarea instrumentului — între concepția compozitorului și posibilitățile în epocă ale pianului (și pianiștilor, vom adăuga noi). Cităm: „...Mozart dorește pianul și se îndepărtează hotărît de clavecin, Beethoven cere imperios pianul nostru modern, Chopin, avîndu-l, îi dă, cel dintîi, culoarea, iar Debussy merge chiar mai departe prevestindu-ne în unele din preludiile sale undele Martenot". Din această convingere a varietății de gîndire instrumentală, va decurge și diversitatea tehnicilor lui Dinu Lipatti.

Niciodată Lipatti nu a căutat să imite manierist, clavecinul sau orga, chiar atunci cînd cînta muzica veacului al XVIII-lea, tocmai pentru că simțea că autorii timpului au tins mai departe de vremea lor. Iată, de pildă, pe Scarlatti, din care ne-a lăsat două sonate: în re minor (Pastorala) și în mi minor. Cel mai boticellian dintre muzicieni și poate cel mai mediteranian dintre clasici, Scarlatti, compozitorul italian prin naștere și spaniol prin adopțiune, ne dă în scurtele sale sonate cîntece de păsări paradiziace. „Pastorala" nu este însă în interpretarea lui Lipatti o imitație, îmbîcsită de grațiozitate, a clavecinismului de epocă. Ceea ce se reliefează aci, este bogăția invenției melodice și claritatea contrapunctului. Echilibrul cel mai perfect este realizat, în primul rînd, printr-o foarte clară periodizare a frazelor. Apoi detaliile tehnice sînt impecabil realizate: trilurile au limpezimi de flaut, accentele sînt puse cu o desăvîrșită expresie — uneori prin marcarea cu pedala a primului timp, staccato-ul este elegant dar lipsit de exagerare. Este locul să amintim aci despre grija pentru perfecția artizanală a lui Dinu Lipatti. Tehnica sa absolută (în desăvîrșirea căreia a fost ajutat și de calitățile naturale — avea o mînă „făcută" pentru pian) este evidentă mai ales prin aceea că efortul de depășire al dificultăților, este cu totul inaparent. Problemele de execuție tehnică au fost rezolvate de Lipatti o dată pentru totdeauna și artistul a evitat să lucreze „pe bucată". De aceea nu apare nimic „lucrat" în tălmăcirile sale, totul are un suflu de neștirbită prospețime. Grija pentru detalii este încă una din caracteristicile lui Dinu Lipatti — de altfel a oricărui artist modern. Fiecare amănunt era — și aceasta se simte — gîndit înainte de a fi studiat la pian. În momentul în care se așeza în fața claviaturii pentru a lucra o piesă, Lipatti avea imaginea mentală clară a interpretării viitoare, astfel că noi, ascultîndu-l, auzim o reeditare a acestei concepții, străină impulsurilor subiective de moment, permeabilă însă ameliorării reflectate. (Așa se explică printre altele, de ce îi plăcea mult lui Lipatti să înregistreze, într-atîta încît a declarat o dată că nu mai vrea să dea concerte, ci doar să facă discuri!).

În Bach, frapează simțul contrapunctic al lui Lipatti. Am putea chiar spune că este cel mai contrapunctic dintre pianiștii moderni, iar neta deosebire dintre planurile sonore pe care o realizează, ne va tenta chiar să vorbim despre un liniarism al pianisticei lipattiene. Artistul avea în cel mai înalt grad capacitatea de a da intensități și culori deosebite prin fiecare mînă și chiar prin fiecare deget. Asupra darurilor coloristice ale lui Lipatti, vom reveni mai jos, dar acum trebuie amintit sensul în care posibilitățile de diferențiere serveau muzica veche. În Bach, vocile capătă o perfectă individualitate, accentuată chiar de ciocnirea ritmică — în Courante din partita I-a. Pe de altă parte, cantabilitatea bachiană este reliefată, și anumite pasaje în canon capătă aspect de adevărat dialog liric. În interpretarea maestrului de la Thomas-Kirche, se remarcă și egalitatea absolută a valorilor și intensităților ca și crescendo-urile armonioase; Lipatti nu face un Bach în alb-negru; staccato-ul din Menuetul I din partită are mai multă rezonanță decît la Scarlatti, pare făcut cu mai mult braț; în fine, cînd se simte nevoia, Lipatti nu ezită să folosească și pedala (în gigă) care scoate în relief răspunsurile pe care și le dau dreapta și stînga în note staccate și, în același timp, amplifică pe perioade lungi, mari crescendi și diminuendi.

Monumentul de preț lăsat de Lipatti din Bach, este coralul din cantata 147, aranjat de Myra Hess, piesă nespus de dragă artistului. Nimic sever, matematic, în tălmăcirea pe care i-o dă. Peste fundalul obstinat în triole, desfășurat egal și senin, se suprapune coralul, un cîntec vibrant pornit din inimă spre înălțimi. În pagina aceasta, care se refuză analizei și cuvîntului, și-a pus Lipatti atîtea dureri, încît nu putem să o auzim fără a ne aminti de propria sa tragedie, căreia coralul i-a fost un ultim vers, discurs funebru pe care și l-a rostit singur, în încheierea recitalului de la Besançon, ultimul.

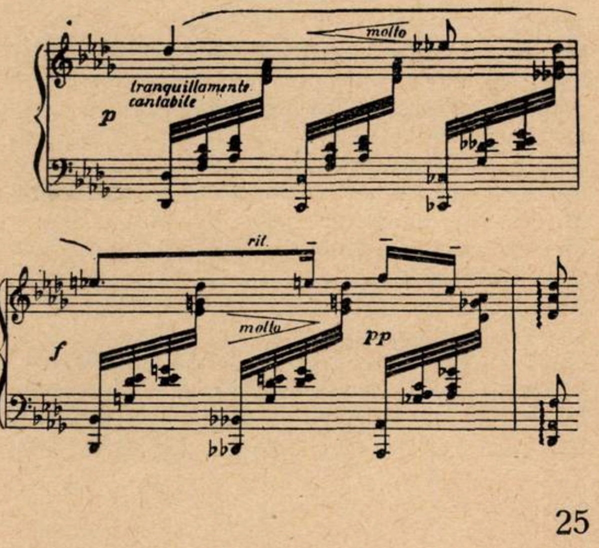
Mozart: Sonata în la minor 2). Puternică reacţie împotriva stilisticei mozartiene galante. Ni se înfăţişează un Mozart dur, granitic aproape, agitat, dureros, prevestind Simfonia în sol minor. Nici o concesie nu este făcută înduioşării sau graţiei. Lipatti îl descoperă pe adevăratul Mozart şi dramatismul lui. Tuşeul este energic, pedala absentă, iar vigoarea ritmică este urmărită cu stricteţe, în special în final, un fel de „mişcare continuă".

Din Beethoven, nu ni s-a păstrat nimic, în schimb îl putem asculta pe Lipatti în două impromptu-uri de Schubert înregistrate din recitalul de la Besançon. Vom aminti doar în treacăt despre uimitoarea siguranţă tehnică, dovedită în împrejurări ce depăşeau posibilităţile obişnuite de rezistenţă omenească, pentru a reveni la valorile de ordin strict muzical. Farmecul naiv, bătrînesc, spontaneitatea melodică a lui Schubert, sînt relevate în impromptu-ul în sol bemol major, cu mijloace mult evoluate, net moderne. Acompaniamentul este un continuu foşnet, dozat în pedale. Melodia se desfăşoară larg, cu un anumit rubato, cu o frazare bogată în intervenţii de fineţe: pianissime subite, respiraţii scurte dar care încheie şi deschid clar arcurile melodice etc. De amintit în sfîrşit rezonanţa profundă a başilor.

Cu Schubert, am intrat în secolul marilor romantici. Modul lui Lipatti de a înţelege pe Chopin, Liszt, Grieg este de o mare sobrietate, antiromantismul pianistului (adică respingerea procedeelor solistice în vigoare la începutul secolului) ducînd la o adevărată reclasicizare a muzicii. Incetînd de a mai constitui materie pentru elanuri subiective, textul ne este restituit într-o nouă frumuseţe. „Sonetul lui Petrarca" de Liszt, pagină care apare atît de exterioară în interpretarea unora dintre pianişti, este în sfîrşit lipsit de grandilocvenţă, căpătînd în schimb izbucniri de nobilă pasiune. In muzica romantică, începe să capete din ce în ce mai multă însemnătate darul de diferenţiere coloristică al lui Lipatti. In „Sonetul lui Petrarca" arpegiile sună plin, ca o harpă, iar melodia are infinite nuanţe de vibraţie şi intensitate, este rotunjită printr-o sonoritate moale, catifelată chiar în forte. Reluarea temei spre sfîrşitul piesei are o rară suavitate, capătă virtuţi poetice, sunînd ca un ecou întîrziat de amintiri îndepărtate.

Lirica lui Grieg este şi ea pusă în valoare în ceea ce are ea mai bun. Pianistul reuşeşte să confere acestei muzici o nebănuită demnitate, să dea temelor, atît de banalizate, o asemenea ţinută, încît ascultătorul, captivat, uită literalmente că ascultă muzica lui Grieg, dăruită de mîna lui Lipatti cu o nobleţe schumaniană. O seamă de secrete ale jocului pianistic stăpînite desăvîrşit, îi permiteau artistului să-şi reliefeze la perfecţie concepţia asupra romanticilor, şi execuţia Concertului de Grieg le pune în plină lumină. In primul rînd, este vorba despre varietatea tuşeului. Pasajul iniţial descendent în octave, va avea un anumit tuşeu, prezentarea temei întîia, altul, pasajul cantabile, imediat următor (după patru măsuri) un al treilea pentru mîna dreaptă şi unul diferit pentru arpegiile mîinii stîngi şi al degetelor unu şi trei ale dreptei, care continuă arpegiul etc. Aderarea la clapă este şi ea net diferenţiată: la temă (litera A), clapele sînt atinse uşor de la semi-înălţime, fără legato, în timp ce la cantabile, tonul gras este obţinut printr-o aderare a mîinii la pian, fără intensitate excesivă (este de observat varietatea de nuanţe medii a lui Lipatti, de la mezzo-piano la ben forte, de unde şi crescendi săi atît de gradaţi) dar vibrată puternic cu ajutorul pedalei. Linia mare a interpretării este şi în concertul de Grieg condiţionată de rigoarea măsurii, evitîndu-se orice tentaţie de alunecare şi spre dulceag. Chiar tema a doua (litera C), mai totdeauna pretext de efeminări intolerabile îşi recapătă seriozitatea. O fluctuaţie există şi la Lipatti, dar rubato-ul său este făcut mai ales din anumiţi tenutti ai unor note centrale (accentul patetic) iar poezia rezultă din căldura tonului şi varietatea de timbre. Sărăcia de idei a concertului — în fond bazat mai mult pe repetări decît pe tratare — este şi ea compensată de posibilităţile, atît de mari, ale artistului de a schimba, prin ton, expresia unei melodii. In fine el ştie — artă rară — ca atunci cînd muzica o cere, să se retragă de pe primul plan pentru a trece cu modestie în acompaniament (arpegiile în piano, lăsînd clară vocea flautului, în episodul „Tranquillo").

In partea a doua a concertului, este de amintit un rubato fin al şaizecipătrimilor, care dau impresia de improvizaţie cerută de ghirlandele temei, precum şi poezia extraordinară a încheierii mişcării (şase măsuri înainte de sfîrşit). Tema şi mersul coborîtor al basului sînt vibrate într-un cald crescendo diminuat la sfîrşit, cu un ritenuto, iar în mijloc acordurile în treizecidoimi apar ca un fundal în culori gradat schimbate:



---

2 Lipatti este socotit un mare mozartian, dar discul nu ne-a pătsrat decît această sonată. Se pare însă că radioul elveţian posedă înregistrări din concerte publice ale lui Lipatti; printre altele şi unele lucrări de Mozart. Ar fi de dorit ca Radiodifuziunea noastră să încerce să-şi procure aceste benzi.

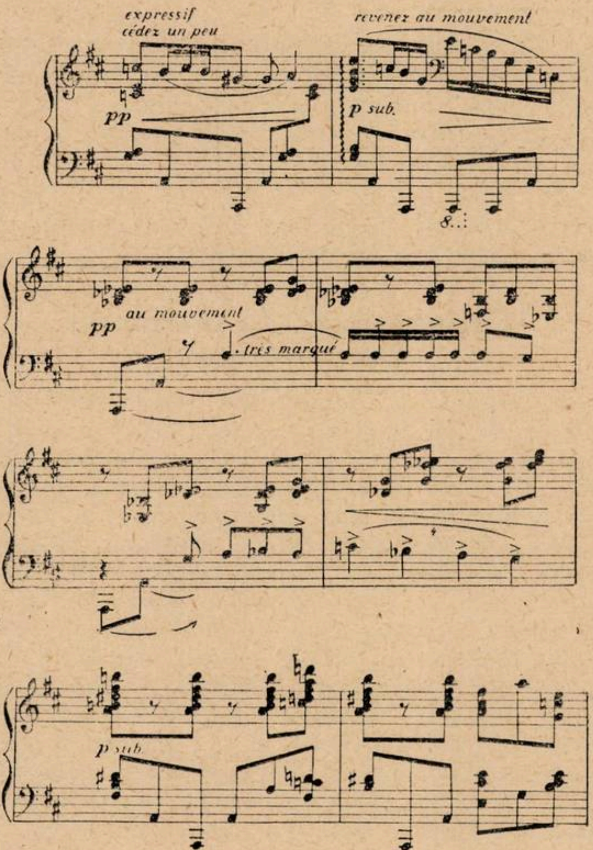
În final, trebuie reţinută în primul rînd realizarea exactă, ca sens nu numai ca tempo, a indicaţiei de pe partitură: Allegro moderato molto e marcato. Staccato (şase măsuri înainte de B) este voios, energic, are vitalitate rustică, pentru ca tema a doua (douăzeci şi două de măsuri înainte de E), să dea, un desăvîrşit sentiment al depărtărilor, adevărata poezie a nordului.

Dacă am consacrat atîtea rînduri interpretării Concertului de Grieg, este pentru că am încercat să fixăm mijloacele prin care artistul reuşeşte să transfigureze această muzică. În Concertul de Schumann, material de calitate mult superioară, generozitatea şi tehnica sa vor fi consumate pe un plan mai înalt. Despre interpretarea acestui concert Dorel Handman scria, sintetizînd: „Execuţia Concertului de Schumann ne dovedeşte, de la început, că discreţia şi măsura pot fi simboluri ale profunzimii; concertul ne apare în frumuseţea sa adevărată, făurită din sensibilitate şi măiestrie, fericire şi melancolie, poezie şi elanuri tandre". Calitatea acestei interpretări stă într-adevăr în „sensibilitatea şi măiestria ei". Comparată cu cea a lui Cortot sau Benedetti Michelangeli, interpretări romantice, abuzînd de fluctuaţii de mişcare, de mari contraste în intensitate, de efecte facile chiar, tălmăcirea lui Lipatti apare net superioară, ca o restituire a adevăratului Schumann.

Mai însemnată pare să fie contribuţia artistului la înţelegerea justă a sensului muzicii lui Chopin. În romanticul polonez, Lipatti vedea un reprezentant al spiritului clasic în epoca lui, prezentîndu-ni-l într-un fel radical deosebit de pianiştii de la începutul veacului nostru. Aci, poate mai mult ca oriunde, Lipatti apare ca „exponent" al gustului social — înţeles nu în sensul mediei statistice, ci în cel al evoluţiei — al timpului nostru. Astăzi, Chopin a încetat să mai fie socotit un muzician de salon, cu porniri uneori grandilocvente, alteori dulcegi, lăsînd loc arbitrarului în interpretare, pentru a apare în schimb imaginea unui compozitor cu o bogată substanţă afectivă, exprimată însă cu mare sobrietate, cu simplitate şi rafinament. (Spiritele alese l-au înţeles de mult pe Chopin în felul acesta. Să ne amintim că era unul din autorii preferaţi ai lui Debussy). Criticul francez R. L. de la Grange a scris un studiu intitulat „Lipatti, interpret al lui Chopin", din care ne permitem să extragem cîteva pasaje. Referindu-se la valsuri, el scrie: „Poate că în aceste piese celebre, şi adeseori desfigurate de amatori, efortul de reînnoire şi de purificare al lui Lipatti apare cel mai puternic. Frazarea ideilor, indispensabilă la Chopin, autor pentru care virtuozitatea n-a constituit niciodată un scop în sine, grija continuă pentru reliefarea başilor, a căror linie este totdeauna expresivă, viaţa şi graţia acordurilor acompaniamentului, punerea în valoare a tuturor detaliilor, atît de savuroase, ale scriiturii, iată cîteva din calităţile care fac din discurile lui Lipatti o adevărată minune... Facilităţii, nu-i este făcută nici o concesie; cu toată puritatea absolută a stilului, totul apare simplu, viu, natural. Ritmul este uneori suplu, totuşi inflexibil; el dă neîncetat o impresie de continuitate şi uşurinţă, evitînd accentele monotone pe timpii tari şi scurtarea instinctivă a sfîrşiturilor de măsură. Toate lucrările (Valsurile, Nocturna în re bemol, Mazurca în do diez minor, Barcarola, Sonata în si minor n. n.) se desfăşoară în atmosfera lirică şi intimă a muzicii de cameră; ele ne dăruiesc astfel frumuseţi pe care nu le cunoaştem, sau pe care le uitasem".

Cu „Alborada del gracioso" de Ravel intrăm în domeniul muzicii moderne pentru pian. Într-un sens mai restrîns, este şi singura înregistrare lăsată de Lipatti din autorii contemporani, pentru că Sonata a III-a de Enescu — deşi complexitatea armoniilor a fost reliefată cu o inteligenţă trădînd compozitorul în pianist, iar subtilităţile de tuşeu desfăşurate în partea a doua, cu sentimentul ei romînesc relevat cu discreţie, sînt de o rară fineţe — rămîne totuşi o operă, care în ordinea pianistică, poate fi clasificată în neoclasicism (şi ne gîndim mai ales la stilul de toccată al finalului ca şi la scarlatiana temă iniţială a primei mişcări). Iar Concertino-ul lui Lipatti, lucrare de primă tinereţe, este şi mai mult legat de veacul al XVIII-lea, ca să-l putem socoti, repet, sub raport strict pianistic, o lucrare modernă.

În schimb, „Alborada del gracioso", sclipitoare imagine sonoră, este o muzică ideală pentru un pianist de culoare ca Lipatti. Această piesă poate fi socotită un summum de experienţă în scriitura pianistică, dacă înţelegem raţiunea istorică a acestui instrument de a deveni complet, orchestră întreagă cu toate posibilităţile ei de exprimare polifonică şi coloristică. Or, „Alborada" este poate prima lucrare din întreaga istorie a muzicii pentru pian, care împlineşte acest vechi ideal. Chiar magistral orchestrată ulterior, piesa nu dobîndeşte nimic nou faţă de versiunea originală; textul pianistic cuprinde virtualmente orchestraţia, şi un pianist mare ca Lipatti ne face s-o simţim. Varietatea de tuşeuri, de atacuri, de accente, de arpegii, de note surde abia atinse în bas şi rezonate de pedală, acea uimitoare nazalizare a melodiei în partea mediană (plus lent) mergînd spre timbrul fagotului, acordurile irizate de septime şi none (acelaşi episod) ca să nu mai vorbim despre acei infernali glissandi în terţe şi cvarte din repriză executaţi cu dezinvoltură, uimesc la fiecare reaudiţie. Elementul ritmic trăieşte tot timpul ca o pulsaţie fundamentală, marcat cu intensităţi variate în funcţie de relieful frazei — care, nu o singură dată, completează prescripţiile textului. Într-adevăr, dacă Ravel a făcut o dată afirmaţia: „Muzica mea nu trebuie interpretată, totul este scris", Lipatti îi infirmă justeţea. Înţelegerea lui asupra spiritului ravelian, a stilului său pianistic şi în fine identificarea cu reprezentarea spaniolă a lui Ravel, conferă acestei interpretări a lui Lipatti, atribute de creaţie istorică. De la o măsură la alta, de la un timp la altul, fiecare mînă şi fiecare deget reuşesc să dea altă culoare, alt ton. Reproducem un fragment din repriza piesei, un pasaj în care Lipatti se întrece pe sine :



În prima măsură, un ritenuto şi un legato bine articulat dau motivului o căldură de frază violonistică. În măsura următoare, şaisprezecimile descendente sînt o trăsătură rapidă de clarinet. Măsurile 3—6 : mîna dreaptă martelat, în pianissimo însă, lasă în prim plan stînga, care, vibrată puternic, se apropie de timbrul trombonului. Măsurile 7—9 : staccato sec, amintind pizzicato-ul, pentru care în măsurile 10—11 să revină (în pianissimo subito), prima frază, întreruptă strident de şaisprezecimile pe sol, în sunet de trompetă, figură amplificată în măsurile 12—13.

O asemenea analiză, lipsită de demonstraţia auditivă, nu este poate pe deplin convingătoare, totuşi ajută la sugerarea extraordinarei tehnicităţi a lui Lipatti şi a sensibilităţii pe care o servea.

La sfîrşitul acestor rînduri, un scrupul. Oare simpla audiţie a discurilor lui Lipatti, lipsită de flacăra vie a audiţiei directe ajunge să ne transmită adevărata imagine a artistului ? Fără îndoială că nu, şi noi, cei care nu l-am auzit direct, nu vom reuşi să simţim întreg farmecul cîntului său. Discul însă a ajuns azi la un stadiu de cvasi perfecţie, care ne permite să stabilim nu numai liniile generale, dar chiar şi detaliile profilului atît de particular al pianisticei lui Lipatti. Atributele sale sînt multiple şi ţin, aşa cum am spus-o la început, de formaţia-i complexă. În primul rînd, compozitorul din el a avut o influenţă decisivă asupra pianistului ; creatorul i-a insuflat respectul absolut al textului scris, ca şi simţul armonic. Ca dirijor — nerealizat — a fost înclinat să sublinieze, acolo unde era cerută, culoarea, să-şi cultive pianistica în sensul varietăţii de timbre. În fine, cultura sa muzicală vastă l-a făcut un gînditor asupra artei, şi multe din cuvintele sale ar merita să circule ca maxime. Dar cel puţin simţul frazării, luciditatea sa, instinctul echilibrului formal, rezultante, şi ele, ale unei gîndiri muzicale evoluate şi ale unui sever control al inspiraţiei, se cuvin să devină pilde.

Pilduitoare şi tenacitatea sa de a-şi realiza o tehnică desăvîrşită, şi mai ales îndrăzneala — plină de cuminţenie înţeleaptă, ca rezultat final — de a refuza tradiţia ca dogmă, şi de a interpreta actual. Astfel, exemplul lui Dinu Lipatti este cel al unui spirit clasic, echilibrat, şi prin aceasta înnoitor al valorilor fundamentale ale muzicii. Arta sa, în formula ei unică de sobrietate plină de pasiune şi de perfectă limpezime, nu este reeditabilă. Dar, dincolo de viaţa creatorului, ea poate rodi alte talente, şi, de aceea poate fi comparată cu sorii stinşi, aflaţi la distanţe enorme de pămînt : dispărut, Lipatti continuă să ne lumineze.

Solemnitatea inaugurării casei memoriale „C. I. Nottara şi C. C. Nottara"

Sub auspiciile Sfatului Popular al Capitalei s-a inaugurat la 6 noiembrie 1956, într-un cadru sărbătoresc, casa memorială „C. I. Nottara și C. C. Nottara", în clădirea din Bd. Dacia nr. 51, unde a locuit, în ultimii ani ai vieții, marele actor Constantin I. Nottara.

Inchinată reputatului om de teatru Constantin I. Nottara și fiului său, muzicianul Constantin C. Nottara, casa cuprinde numeroase documente, fotografii, corespondență, amintiri etc. referitoare la activitatea lui C. I. Nottara, precum și vioara, pianul, biblioteca și diverse manuscrise muzicale ale lui C. C. Nottara. Biblioteca însumează o bogată bibliografie referitoare la activitatea teatrală și muzicală din țară și străinătate.

Cu această ocazie maestrul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și profesorul George Breazul au pronunțat cîte un cuvînt ocazional.

Cuvîntul rostit de Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Acțiunea pe care o desăvîrșește azi în acest loc Sfatul Popular al Capitalei noastre, este o acțiune culturală cu adînc înțeles și semnificație.

Cînd un popor începe să-și cinstească astfel pe cei mai buni fii ai săi, dovedește maturitate de cultură, respect față de tradiție, legitimă mîndrie și încredere în viitor.

In același sens, conștiința unui înalt patriotism, susține valorile și permanența lor în mijlocul poporului din care s-au ridicat, pentru care s-au străduit și pe care îl reprezintă în lumea întreagă și pentru urmași.

Iar dragostea de oameni, contribuția la patrimoniul cultural mondial și lupta pentru pace, înfrățire și progres, începe efectiv prin cinstirea și prin valorificarea moștenirii înaintașilor și dăruirea contribuției lor efortului și realizărilor comune ale omenirii.

Cei doi Nottara, tatăl și fiul, sînt figuri luminoase ale culturii noastre. Primul, ctitor al teatrului romînesc, celălalt muzician de valoare, multilateral. Membru fondator al Societății Compozitorilor și membru activ al Uniunii Compozitorilor, a înzestrat muzica noastră cu lucrări importante și a susținut muzicologia și critica noastră muzicală, cu competință, într-o vreme cînd avea nevoie de condeie pricepute.

In numele muzicienilor din țara noastră, salut această inițiativă a Sfatului Popular al Capitalei, admir entuziasmul cu care se avîntă azi la noi oamenii din aparatul de Stat pentru susținerea, consolidarea și promovarea culturii noastre, pentru cinstirea după cuviință a personalităților noastre culturale.

In cartea de aur a istoriei poporului nostru, vor fi înscriși deopotrivă, atît cei cinstiți, cît și cei care știu să cinstească.

Cuvîntul rostit de profesorul George Breazul

In trîmba de lumină din jurul maestrului scenei romînești evocat azi aci, încep a se defini de timpuriu fiori ai cultului muzicii, mai întîi în viața actorului Nottara însuși, iubitor și înțelegător al artei Euterpei, care își punea mîinile nu numai în slujba expresivității gesturilor, ci și în a trezirii sonorităților fildeșului claviaturii. In anul războiului nostru de independență, cataloagele Conservatorului de muzică și declamație din București prevăd în rubricile lor pe Constantin Nottara, coleg cu Agata Bîrsescu, premiant I la clasa lui Ștefan Vellescu, dar înscris și la o clasă de muzică instrumentală, la cea de contrabas a lui Ercole Carini, cu nota 8 la studiu și 10 la purtare. In familia actorului, soția lui, actriță și ea, înviora cultul muzicii prin glasul ei, format în școala maestrului George Stephănescu, marele nostru înaintaș, compozitor, profesor de canto și fondator de teatru muzical.

Dar mănunchi de raze vii ale cultului artei sonurilor apar în casa Nottara o dată cu ivirea darurilor muzicale ale copilului. Constantin C. Nottara vede lumina zilei, crește și începe a se forma în această atmosferă de artă. In ochii părinților și în inima lor se deslușesc din vreme aceste daruri și spre cultivarea lor se îndreaptă grijile părintești de educație și formație. Concomitent cu abecedarul, copilul deprinde semnele de scris-citit muzical, iar un violonist din orchestra Ministerului și profesor de învățămînt secundar, îi așază vioara sub bărbie și-i potrivește arcușul în dreapta și degetele mîinii stîngi pe coarde. Era de 8 ani, prea mic pentru a deveni elev la Conservatorul vestitului Flesch. Doi ani mai tîrziu își începe studiul temeinic la clasa de vioară a lui Robert Klenck, iar paralel cu liceul Sf. Sava, și studiile de teorie și compoziție cu Kiriac și Castaldi. La 17 ani termină cu premiul I Conservatorul, intră în Orchestra Ministerului, începe a concerta ca solist. Dar în curînd pleacă spre a-și continua studiile la Paris, vioara —

între alţii, cu marele nostru George Enescu — şi compoziţia, iar de aci la Berlin, unde rămîne 5 ani la „Hochschule für Musik", perfecţionîndu-şi tehnica violonistică şi a compoziţiei şi adîncindu-şi cunoştinţele de istoria muzicii; primul război mondial îl readuce în ţară temeinic pregătit.

Ca şi învăţătura, activitatea artistică a muzicantului se desfăşoară într-un viu ritm de dezvoltare, de ascensiune şi realizări.

Mai întîi violonistul, solistul, instrumentistul cultivat, care năzuieşte chiar din prima fază a activităţii lui de concertist să-şi valorifice măiestria artistică în muzica de cameră, cu diferiţi instrumentişti de prestigiu, alcătuieşte bine închegate formaţii de cvartete, cu care, el ca primă vioară, prezintă publicului romînesc buna parte a repertoriului subtilului gen al muzicii de cameră. De acest gen a rămas el ataşat pînă în ultimele clipe ale vieţii ; studia cvartetele de Borodin şi Dvorak, în săptămîna cînd s-a săvîrşit. Multă vreme a fost concert-maestru al diferitelor orchestre simfonice, între altele al Orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice, ceea ce îi înlesneşte să-şi însuşească şi mai bine literatura simfonică. Era firesc, deci, ca să fie ispitit a trece de la pupitrul de concert-maestru la cel al şefiei de orchestră. Şi, într-adevăr, el lasă arcuşul, apucă bagheta dirigenţială şi devine dirijorul orchestrei de atunci a Municipiului, înfiinţată de el şi apoi al orchestrei Radiodifuziunii, dîndu-şi aportul său de seamă la constituirea şi impunerea acestui mijloc de comunicare a muzicii pe calea undelor. Şi astfel, ca instrumentist, în formaţii de muzică de cameră şi ansambluri orchestrale, ca solist şi ca şef de orchestră, Constantin C. Nottara desfăşoară o considerabilă activitate, care contribuie la educaţia muzicală a poporului şi la pătrunderea muzicii în straturi cît mai adînci ale societăţii.

De tînăr, instrumentistul care avusese prilejul să cunoască, în ţară şi străinătate, diferite metode de predare a viorii, să le verifice şi să-şi formeze convingeri proprii asupra pedagogiei viorii, a fost preocupat de probleme didactice, ceea ce îl conduce la o catedră de vioară de la Conservatorul din Bucureşti. După retragerea lui Dimitrie Dinicu, el preia şi suplinirea clasei de muzică de cameră, apoi, ceva mai tîrziu, şi pe aceea a clasei de orchestră. La catedră, ca şi la pupitru, artistul şi pedagogul îşi îmbină eforturile într-un admirabil, sincer şi susţinut elan didactic.

Oricît de absorbit este interpretul şi pedagogul, Nottara compozitorul rămîne profund devotat creaţiei romîneşti pe care o îmbogăţeşte cu un număr de peste o sută lucrări din toate genurile : patru opere, două balete, sonate pentru pian şi vioară, rapsodii pentru pian şi orchestră, numeroase lieduri şi în urmă un concert pentru vioară şi orchestră. In 1935 i s-a cîntat cu succes la Bratislava, opera „La drumul mare", libretul după Cehov, de însuşi compozitorul ; opera s-a cîntat apoi la operele din Praga, Bucureşti şi Cluj. La Bucureşti s-a cîntat şi opera lui „Nu te joci cu dragostea", iar la „Radio" i s-a transmis opera „Se face ziuă". Influenţat la început de romantismul german şi impresionismul francez, Constantin C. Nottara îşi defineşte apoi un propriu stil de muzică romînească, utilizînd şi valorificînd uneori motive populare autentice preluate din folclor.

Membru fondator al Societăţii Compozitorilor, apoi activ al actualei „Uniuni", el a fost distins cu premiul de compoziţie „George Enescu".

Necurmata rîvnă artistică a violonistului, a dirijorului, a pedagogului şi compozitorului îşi înfiripează apoi un propriu interior în care, în jurul viorii, al arcuşului şi al baghetei dirijorale, al pianului, al hîrtiei cu portative de pe masa de lucru şi al compoziţiilor ce se înmulţeau, se aduna în timp, încetul cu încetul, uneltele de căpetenie ale informaţiei şi documentării ştiinţifice muzicale. *Partituri, studii teoretice, cărţi, tratate, cele mai renumite ale bibliografiei muzicale şi muzicologice, se strîng şi se rînduiesc în rafturi şi alcătuiesc o impunătoare, unică bibliotecă de specialitate.* In empirismul superficial ce domina în rosturile muzicii noastre de atunci, Constantin C. Nottara aducea o severă notă de fundamentare ştiinţifică, pe care spiritul său de discernămînt o consideră necesară. *Astfel s-a întruchipat acest lăcaş al visurilor de artist şi al năzuinţelor de învăţat, ale muncii însufleţite şi al bucuriei de a studia şi a crea. Zăbovind cu capul aplecat asupra filelor, cercetînd adîncul conţinut al partiturilor şi stăruind în migăloase analize tehnice, lămurindu-şi valori estetice, revizuind date istorice şi precizîndu-şi principii critice, se clarifică aici concepţia de viaţă şi de artă a omului şi muzicianului, a creatorului şi interpretului, se sălăşluieşte aci duhul lui şi se scurge aci viaţa lui, se concretizează gîndurile lui, se realizează el. Prin pagini de partituri şi cărţi în care se confruntă idei şi palpită viaţa, el îşi poartă cugetul şi fiorul vieţii lui sporindu-şi cunoştinţele, aprofundînd înţelesurile, devenind învăţatul, cunoscătorul artei, al tainelor şi al istoriei ei, luminîndu-şi judecata critică.*

Astfel, alături de creator şi interpret, se impune criticul muzical Constantin C. Nottara. Participînd atent la toate evenimentele petrecute în viaţa muzicală a ţării noastre din trecutul apropiat, el simte nevoia de a lua atitudine critică faţă de ele, de a se pronunţa asupra lor, de a-şi spune cuvîntul în orientarea muzicii poporului său. Cu competinţa pe care i-o asigura pregătirea sa profesională şi experienţa artistică dobîndită în ani de strădanii, cu desăvîrşită probitate în judecarea producţiei muzicale romîneşti, documentîndu-se şi verificîndu-se în lumina ideilor şi a adevărurilor în care înţelege a trăi, el scrie în diverse cotidiane substanţiale cronici, care însumează laolaltă datele principale ale mişcării muzicale din capitala ţării. Acest nou domeniu al activității muzicianului Nottara se unifică în personalitatea lui, completînd-o, definind-o, ilustrînd-o, așa cum ea se învederează în ambianța din jurul nostru, în care ne aflăm.

Se îndeplineau cele menționate aci, cele ce se simt și se văd în juru-ne, sub ochii veghetori ai soției muzicianului, ai generoasei donatoare de azi, Ana C. C. Nottara. Adînc înțelegătoare a gîndurilor și sacrificiilor care stau la temelia acestei înjghebări de artă și știință, ea și-a dat seama de importanța valoroaselor bunuri culturale agonisite și păzite aci și de rostul lor în năzuințele de progres științific și artistic ale poporului nostru. Și astfel, *prin înțeleapta ei hotărîre și cu sprijinul efectiv al Sfatului popular al Capitalei trece în patrimoniul obștei această comoară de valori, izvor de învățătură și de însuflețire pentru cei dornici de a se lumina și încălzi, de a se călăuzi și forma în arta și știința muzicii.*

Pildă pentru generația de azi și cele ce vor veni, demnă întru totul de amintire, memorială cu adevărat, această casă ce se deschide azi! Recunoștința celor de azi și de mîine pentru înfăptuitorii ei, recunoștința celor ce vor păși aci și se vor împărtăși din cultul artei care a inspirat fundarea ei! Să ne arătăm vrednici de această însemnată danie!

* * *

Constantin Silvestri artist al poporului din R. P. R.

Prezidiul Marii Adunări Naționale a conferit compozitorului și dirijorului Constantin Silvestri, laureat al Premiului de Stat, titlul de artist al poporului din R.P.R., pentru merite excepționale în activitatea artistică. Personalitatea lui Constantin Silvestri este bine cunoscută.

După studii strălucite la Conservatorul din Tg. Mureș și la conservatorul „Ciprian Porumbescu“ din București, unde l-a avut ca profesor, între alții, pe maestrul Mihail Jora, tînărul muzician s-a manifestat în viața noastră muzicală ca un pianist și improvizator de remarcabil talent. Constantin Silvestri s-a afirmat de timpuriu și în compoziție, dînd la iveală, în 1925, un ciclu de 24 lieduri pe versuri de Heine, care atestă o sensibilitate deosebită și o factură curajoasă. Compozitorul a atacat apoi domeniul exigent al muzicii pentru copii, compunînd două suite pline de gingășie și farmec. Este lungă seria lucrărilor sale de muzică de cameră, în care a înscris Sonatina pentru pian, sonate pentru pian și pentru vioară și pian, o sonată pentru flaut și pian, suite pentru pian, o sonată pentru harpă și pian, sonata pentru fagot și pian, trio-uri pentru suflători, trei cvartete pentru coarde, Passacaglia, o rapsodie pentru pian etc.

Pentru orchestră, Constantin Silvestri a compus „Jocuri bihorene“, suita de balet „Metamorfoze“ — din care a extras Preludiul și Toccata (reorchestrate recent), trei concerti grossi pentru coarde etc.

Architectura lucrărilor sale este logică și solidă, armonia ca și linearismul contrapunctic realizate cu multă îndrăzneală, orchestrația colorată, vie.

Inarmat cu o profundă cultură muzicală și cu un excepțional simț al valorilor orchestrale, el a atacat cu mare succes dirijatul. Concepția sa interpretativă și capacitatea sa de a realiza, la orchestră, cele mai diverse și mai subtile nuanțe care să servească gîndirea sa muzicală l-au impus cu forță în viața noastră artistică.

Nu numai în țară dar și peste hotare. Silvestri s-a bucurat de prețuirea meritată. Deosebit de important este aportul său la popularizarea creației mai tuturor compozitorilor noștri, ale căror lucrări le-a prezentat în primă audiție.

Ca titular al catedrei de dirijat de la conservatorul „Ciprian Porumbescu“ el a stimulat și promovat o seamă de tinere talente.

Acordarea înaltului titlu de artist al poporului, prin care meritele sale excepționale capătă o nouă consacrare oficială, a fost primită cu multă simpatie atît în cercurile muzicale cît și în rîndurile largi ale publicului.

Muzica şi muzicienii de peste hotare

Răsfoind revista „Musica" din R. F. Germană

de FR. SCHAPIRA şi FR. WANEK

In anul acesta, revista „Musica", editată la Kassel (R.F. Germană) a împlinit un deceniu de existenţă. Acestui eveniment îi este consacrat un articol redacţional apărut în nr. 1/1956. Cel care ar căuta în acest articol o istorie propriu-zisă a revistei, enunţarea principalelor probleme dezbătute în cuprinsul ei, sau citarea numelor de personalităţi care au semnat articole în acest răstimp, ar fi cu siguranţă decepţionat. Editorialul nu-i îndreaptă atenţia către revistă ci către condiţiile vieţii muzicale dn R.F. Germană începînd cu primii ani de după război, ani în care — încetul cu încetul — revista s-a format şi şi-a creat un profil caracteristic. Aceste condiţii constituie un „leit-motiv" care este comentat în fiecare număr din revistă. (In cuprinsul acestei recenzii ne vom referi şi la unele articole apărute în primele trei trimestre ale anului cu privire la problemele vieţii muzicale contemporane).

Alături de aceste probleme de strictă actualitate un loc de seamă îl ocupă în revistă istoria muzicii.

DEZBATERI DESPRE VIAŢA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ

După cum era şi firesc, problemele de estetică muzicală contemporană sînt bogat oglindite în tematica revistei. Din capul locului se poate observa însă că în acest domeniu, problematica este destul de strîmtă, discuţiile nereferindu-se în ultima instanţă, decît la atitudinea faţă de dodecafonism. Problema elementului înnoitor pe care l-a adus în muzică apariţia şcolilor naţionale în sec. XIX şi XX, problemele rolului social şi idealului estetic al compozitorilor nu-şi găsesc locul în coloanele revistei decît într-o foarte mică măsură. Pe semne că o dată cu normalizarea circulaţiei în lume a valorilor spirituale ale contemporaneităţii, cu intensificarea legăturilor culturale dintre Apus şi Răsărit, şi această problematică de cea mai mare însemnătate se va impune atenţiei revistei.

Intrucît dintre numele esteticienilor contemporani occidentali, cel al lui A. Goléa este mai cunoscut la noi, vom începe prin amintirea recenziei (nr. 2/1956) cărţii sale „Muzica vremii noastre". Kurt Honolka, autorul recenziei, are o atitudine sever critică faţă de carte, pe care o consideră de-a dreptul periculoasă: „Goléa apreciază muzica contemporană nu după cum e bună sau proastă, ci după cum se potriveşte în corsetul pe care-l proclamă el ca fiind progresul. Aceasta începe încă din sec. XIX: Brahms capătă calificativul „inutil", Wagner scapă uimitor de uşor pentru că al său „Tristan" este considerat strămoşul dodecafonismului. Că Pfitzner (pe care în mod evident nu-l cunoaşte...) Reger, Mahler şi Richard Strauss nu pot să însemne mare lucru pentru el, n-o să mire pe nimeni, ci, mai degrabă, importanţa dată lui Dukas sau Roussel, care nici ei nu sînt decît înaintaşi ai modernilor. Ca „stele polare" ale muzicii noi nu-i strălucesc decît Debussy (despre care spune multe lucruri pătrunzătoare) şi Schönberg şi dintre cei tineri nu-l sărbătoreşte pe Bartók, căruia nu-i face decît în treacăt reverenţe şi pe Messiaen şi Jolivet, pe care-i consideră deschizători de drumuri".

In continuare recenzentul, care nu neagă însemnătatea excepţională a lui Schönberg, îl critică pe A. Goléa pentru fanatismul cu care respinge tot ceea ce nu intră în patul lui Procust al gustului său (Strawinski, Hindemith, Egk, Orff, etc.) şi-l acuză că răstoarnă istoria muzicii cu capul în jos cînd afirmă că în Occident ar exista o „conspiraţie a tăcerii" faţă de tot ceea ce nu este „de un neoclasicism fanatic", sau că muzica tonală ar fi un „incident" de doar două veacuri în istoria muzicii, ş.a.m.d. Din recenzia lui Honolka reiese o dată mai mult că problemele muzicii contemporane nu pot fi dezbătute cu succes fără a cunoaşte variatele aspecte ale creaţiei de azi, fără a renunţa la un fanatism şi sectarism primejdios.

Kurt Honolka este şi autorul articolului: „ Oare publicul a abandonat?" în care încearcă să explice insuccesul muzicii moderne — în special al dodecafonismului în rîndul ascultătorilor, nu ca o lipsă de înţelegere a acestuia, ci ca o consecinţă a marilor frămîntări şi în bună parte a dezorientării ce există astăzi la majoritatea creatorilor din Apus.

Astfel, el arată la început că muzica dodecafonică se găseşte de fapt — spre deosebire de muzica clasică, romantică şi aceea a unor creatori ca Strawinski, Hindemith, Bartók, Procofiev, Honegger, Berg, Britten, Şostakovici, Menotti, Orff etc. — **în afara vieţii muzicale cotidiene** şi nu este cîntată decît în cadrul unor festivaluri special organizate. In legătură cu această „criză" Kurt Honolka contestă afirmaţia acelora care o explică prin faptul că operele mari şi geniale ar fi fost întotdeauna respinse de contemporani, deşi istoria muzicii a cunoscut asemenea cazuri. A face în acest sens o paralelă mecanică între trecut şi prezent este greşit, deoarece tot istoria muzicii a arătat că majoritatea compozitorilor într-adevăr talentaţi au dat creaţii muzicale a căror valoare a fost în general recunoscută de publicul contemporan. Dacă au existat totuşi cazuri — ca de exemplu cel a lui Beethoven — în care unele lucrări au depăşit epoca respectivă şi deci nu au fost înţelese, ele nu reprezintă niciodată totalitatea creaţiei unui compozitor sau o întreagă orientare în muzică. Ca atare, cauzele neînţelegerii muzicii moderne nu trebuie căutate în exterior, ci în ea însăşi, iar ruptura între „muzica nouă" şi public, care ameninţă să devină totală, nu poate fi înlăturată decît printr-o temperare a extremei, printr-o apropiere a ei de public.

Un foarte interesant studiu semnează Hans F. Redlich, autorul unui volum despre compozitorul Alban Berg. In el sînt analizate dramaturgia şi forma muzicală a mult discutatei opere contemporane „Wozzeck" de Alban Berg. Redlich analizează pe de o parte felul în care Alban Berg a concentrat într-un libret alcătuit din 15 scene (3 acte) „seria liberă" de 23 scene a originalului clasic al lui Büchner, pe de altă parte şi organizarea muzicală lăuntrică a fiecărui act (actul I „5 piese de caracter": a) suită în 11 părţi; b) rapsodie pe 4 acorduri; c) muzică militară, scenă de cîntec de leagăn; d) Passacaglia (temă cu 21 variaţiuni); e) Andante afetuoso (quasi Rondo); actul II „Simfonie în cinci părţi": a) sonată; b) invenţiune şi fugă; c) largo pentru orchestră de cameră; d) scherzo cu trei tri-ouri şi repriză (două orchestre). e) introducere şi rondo marţiale; actul III „6 Invenţiuni": a) invenţiune pe o temă; b) invenţiune pe un ton; c) invenţiune pe un ritm; d) invenţiune pe un acord de 6 sunete, invenţiune pe o tonalitate (re minor); e) invenţiune pe o mişcare continuă de optimi). Redlich arată că introducerea acestor forme în muzica dramatică nu reprezintă un fenomen cu totul nou (vezi Coralul din „Flautul fermecat", Fuga din „Maeştrii cîntăreţi" sau cea din „Falstaff"). Ea reprezintă dezvoltarea consecventă a principiilor enunţate de Wagner în „Despre folosirea muzicii în dramă" (1879). In ceea ce priveşte organizarea muzicală, Redlich remarcă în „Wozzeck" trei tipuri: a — scări diatonice şi altele, construcţii seriale ca principii de unificare; b — leitmotive; c — structuri formale ale muzicii „pure“ (suită, sonate etc.)

In articolul său, Redlich nu face aprecieri de valoare asupra operei, asupra conţinutului libretului şi a stilului muzical al acestei creaţii, care a stîrnit polemici atît de vii încă din momentul apariţiei.

Despre Arthur Honegger apare un articol necrologic al lui Heinrich Lindlar în care este evocată personalitatea marelui compozitor, a cărei creaţie este expresia uni adînc umanism (nr. 2/56). Sub titlul „Compozitori ca eroi de filme“ se publică un extras dintr-un volum al lui Arthur Honegger. Cu umorul său fin, Honegger ironizează felul nerealist, „romanţat“, în care este prezentată munca artistică a muzicienilor în numeroase filme. Astfel, el se referă la producţiile cinematografice în care procesul de creaţie — bunăoară la Beethoven sau Johann Strauss — este prezentat într-un mod cu totul neverosimil, deoarece cineaştii se rezumă doar la sublinierea unei singure laturi a acestuia, şi anume la momentul în care în mintea compozitorului încolţeşte o idee muzicală, fără să arate în continuare munca imensă necesară definitivării unei opere de artă. Despre procesul creaţiei artistice scrie şi Paul Hindemith (nr. 3/56) care intră într-o analiză subtilă a acestuia. El arată că o idee muzicală, o temă sau un motiv se pot naşte spontan la orişicine (desigur că cei amuzicali sînt excluşi!) dar ceea ce diferenţiază pe un creator de un simplu amator sau iubitor de muzică, este faptul că primul selecţionează, dezvoltă mai departe ideile muzicale şi creează ca atare o operă muzicală, pe cînd la al doilea acest proces nu are loc. Trebuie subliniat că toate articolele sînt de proporţii destul de reduse, nu au pretenţia epuizării temelor „mari“ ci doar de a aduce contribuţii la lămurirea acestor teme.

Probleme legate de situaţia muzicienilor tineri şi vîrstnici sînt dezbătute foarte des în coloanele revistei. Astfel de pildă a fost publicat în numărul 5 articolul unui anonim student de conservator — „Tinere cadre fără şanse“ — în care se arată că interpreţilor ieşiţi proaspăt din institutele de învăţămînt muzical nu li se oferă posibilităţi suficiente de afirmare, deoarece organizatorii de concerte preferă să angajeze solişti din străinătate. Această afirmaţie este argumentată de autor cu ajutorul unor tabele din care reiese că în stagiunea 1955—56, în cele mai multe oraşe cu o viaţă muzicală susţinută, 56—100% din interpreţi erau străini. Aceeaşi situaţie se poate întîlni şi la posturile de radio.

Ca un răspuns, revista a publicat în numărul 7—8 articolul lui Walter Panofsky — „Care cadre tinere nu au şanse“? — autorul fiind cu totul în dezacord faţă de situaţia prezentată de către studentul de conservator, arătînd că în viaţa muzicală a R. F. Germane toţi acei tineri care sînt într-adevăr talentaţi, au şanse să se afirme ca solişti. A promova pe oricine, indiferent dacă are talent sau nu, numai fiindcă nu este străin, este un lucru dăunător nivelului vieţii muzicale iar pentru a preveni această situaţie, conservatorul ar trebui să fie cu mult mai exigent.

Despre situaţia muzicienilor din Statele Unite ale Americii scrie Bert Reisfeld (nr. 6/1956) în articolul **„Pentru şi împotriva lui Petrillo“.** James Petrillo este de aproape treizeci de ani preşedintele Sindicatului muzicienilor americani. Membrii de rînd ai acestui sindicat s-au ridicat împotriva lui Petrillo care nu face nimic concret pentru a lupta împotriva şomajului intelectual masiv al muzicienilor americani. Bert Reisfeld arată că în Hollywood, care ar trebui să constituie un „vad“ excelent pentru muzicieni, există un „şomaj“ aproape de necrezut. Aceasta se datorează faptului că 80% din filmele de televiziune americane sînt însoţite de muzică luată de pe discuri importate de peste hotare şi nu executate de muzicanţi americani „pe viu“. Insuşi Petrillo consideră că numai la New York un instrumentist poate să mai găsească din ce trăi. El a recomandat părinţilor americani, în cadrul unor emisiuni radiofonice, să-şi „ferească“ copiii de cariera muzicală. Petrillo a propus crearea unui fond de ajutor — paleativ care nu schimbă întru nimic situaţia. Cert este că din ce în ce muzica „pe viu“ este înlocuită în S.U.A. prin discuri şi benzi. In S.U.A. există 2500 de posturi de radio în care nu se află nici un pian, magnetofonul şi pick-up-ul asigurînd totul. Din ce în ce mai puţini sînt cei care doresc să „trăiască“ un concert (nenumăraţi tineri nu au auzit niciodată muzică „pe viu“) în condiţiile ridicării continue a nivelului tehnico-artistic al imprimărilor. De aceea şi muzicanţii îşi caută alte ocupaţii „secundare“, care devin, de fapt, principale. Bert Reisfeld îşi încheie articolul: „Importanţa problemei depăşeşte cu mult graniţele Hollywood-ului. Rămîne de văzut dacă revoluţia din cadrul Sindicatului muzicienilor va aduce vreo rezolvare. Nu putem să negăm însă că, în această chestiune, stăm pe un butoi cu pulbere“.

„Strălucire şi mizerie a vieţii muzicale din Buenos Aires“ este titlul unui articol al lui Jonnes Franze (nr. 6/1956). Autorul arată că în aprilie-decembrie 1955 au avut loc la Buenos Aires 122 concerte simfonice, cu 77 de solişti şi 21 dirijori (dintre care 13 străini) 351 lucrări de 146 compozitori au fost interpretate (dintre care 42 argentinieni prezenţi cu 70 de lucrări).

In fiecare concert (cu excepţia festivalurilor monografice) trebuie cîntată o lucrare argentiniană. La Buenos Aires apar pe afiş şase orchestre, iar la concertele orchestrei radio şi la unele concerte ale altor formaţii, biletele de intrare sînt gratuite. Cele mai multe concerte importante sînt radiodifuzate. Opera dă 120 spectacole pe an (în marea sală „Colon“ — 3.800 locuri), care foloseşte arareori şi ca sală de concerte.

Aceste date se referă la strălucirea vieţii muzicale. Alte date arată însă un aspect opus... Cele şase orchestre, sînt de fapt... trei. Celelalte sînt „mixta composita“ din elemente ale *orchestrelor principale*, care colaborează la 2—3 orchestre în acelaşi timp şi la formaţii de muzică uşoară. De aici: nervozitatea degetelor violoniştilor, slăbiciunile şi bolile de piept ale suflătorilor, neatenţia la percuţie *ş.a.m.d.* Cele *mai* multe *concerte au* loc în cinematografe, în goană, între două reprezentaţii. Pentru fiecare repetiţie se plăteşte chirie. De aici o mare scumpete a biletelor.

O sală mare se află în palatul „Jockey Club“, dar acesta, *din motive* de neînţeles, a fost ars de Peron, cu comorile de pictură (Goya, impresionişti francezi) cu tot.

Piane bune nu există (Friedrich Gulda a cîntat la un pian atît de vechi încît acesta... s-a prăbuşit în timpul concertului). Lipsa de instrumente bune aduce prejudicii sonorităţii orchestrelor. Salariile muzicienilor sînt absolut insuficiente. Arhiva de note este nu numai deficitară, în ceea ce priveşte contemporaneitatea, dar şi clasicismul şi romantismul.

Franze încheie articolul său exprimîndu-şi încrederea că situaţia se va schimba întrucît zeci de mii de oameni vor să participe la concerte, sînt setoşi de muzică, fac cozi interminabile de ore şi ore pentru bilete la concertele gratuite. „Acest val excepţional de entuziasm va înlătura desigur într-o bună zi greutăţile ce se mai observă“ arată Franze.

In nr. 7—8 se publică articolul „Intîlnire cu Asia de sud-est“ scris de muzicianul indonezian Bernhard Yzerdraat în legătura cu vizita compozitorului englez Benjamin Britten şi a cîntăreţului Peter Pears la Bali şi cu „descoperirea“ de către ei a farmecului muzicii indoneziene.

Ar fi greşit să credem însă că în revistă nu apar materiale decît despre „lumea occidentală“. Ernst Krause — muzicolog şi critic din R. D. Germană, care semnează cu regularitate cronicile muzicale din ziarul „Neues Deutschland“ — publică un substanţial articol intitulat „Jurnalul unei călătorii în U.R.S.S.“ în nr. 3/1956. De altfel, în general, informarea din diferite ţări ale lumii este o caracteristică a revistei. Astfel din U.R.S.S., R. D. Germană, Cehoslovacia, Ungaria, Polonia, ca şi din Occident, apar cu regularitate informaţii cu privire la premiere, prime audiţii, mari evenimente muzicale, descoperiri de documente ş. a. m. d. Cu regret se poate constata că din ţara noastră informaţiile sînt foarte rare; aceasta ni se datorează, desigur, în primul rînd nouă, şi felului neîndemînatic în care tratăm problema popularizării cum se cuvine a succeselor muzicii şi muzicologiei noastre. Chiar şi descoperirea cadenţelor inedite de Mozart, în ţara noastră, este comunicată (bineînţeles cu citarea numelui lui **M.** Rădulescu, care a comunicat primul la noi descoperirea lor) de către un colaborator din R. D. Germană al revistei.

Avem motive să sperăm că în urma întăririi legăturilor dintre revista noastră şi revista „Musica" din Kassel, această stare de lucruri se va schimba.

O rubrică bogată este cea consacrată diferitelor date importante legate de compozitori contemporani. Portrete de muzicieni, precum şi note necrologice se pot întîlni în fiece număr.

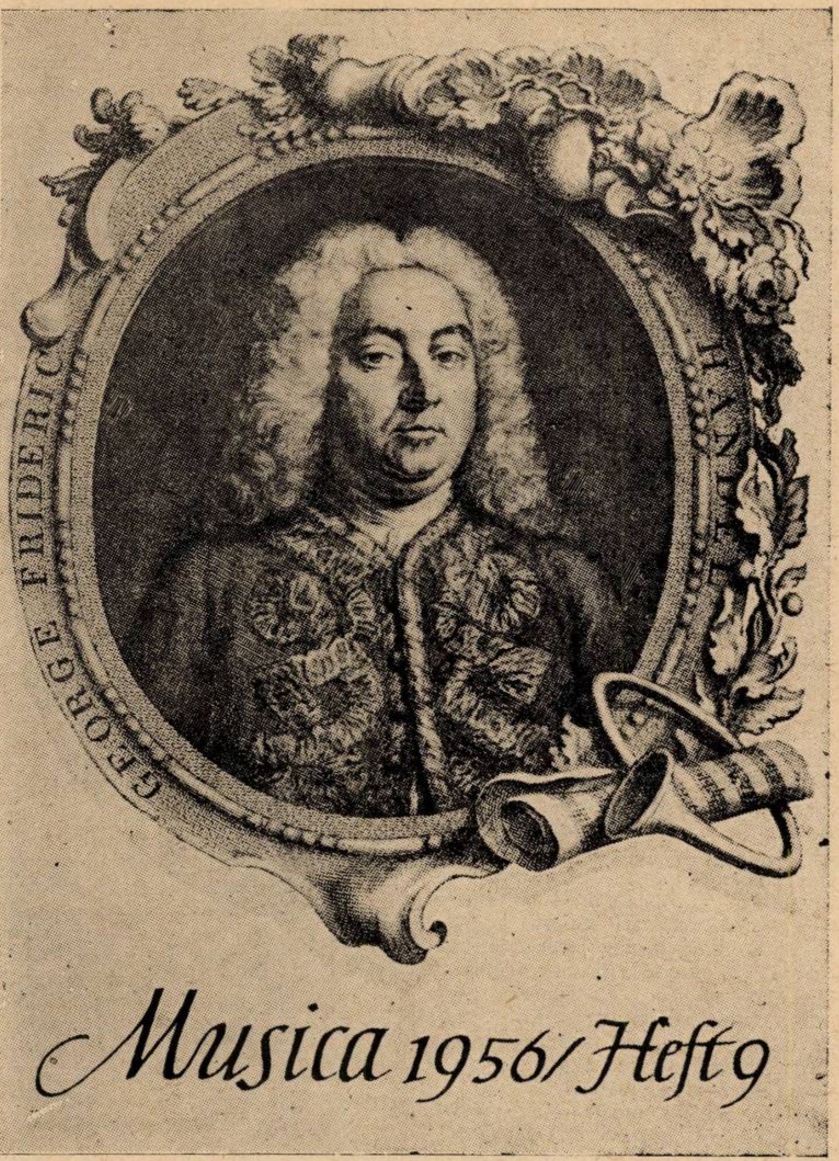
TRADIŢIA MUZICALĂ

Dîndu-şi seamă că o cultură muzicală contemporană nu poate fi concepută ruptă de marile tradiţii ale muzicii clasice, revista „Musica" acordă o deosebită importanţă valorificării moştenirii artistice lăsate de cei mai de seamă compozitori din trecut.

In acest sens un loc important îl ocupă în aproape fiecare număr al revistei, rubrica „Sub semnul lui Mozart", special creată cu prilejul sărbătoririi bicentenarului genialului compozitor.

Astfel, putem citi în primul număr articolul semnat de cîntăreaţa Irmgard Seefried : „Mozart deasupra timpului — spovedania unui interpret" în care se fac cîteva aprecieri asupra felului în care trebuie interpretată muzica de operă a lui Mozart. Autoarea subliniază că stilul de a cînta recitativele şi ariile lui Mozart se caracterizează astăzi printr-o deosebită sobrietate şi simplitate, printr-o dinamică internă care imprimă textului muzical plasticitatea şi forţa expresivă necesară. Urmează apoi un amplu comentariu de Friedrich Blume „Mozart şi posteritatea" — relativ la „purificarea" creaţiei lui Mozart de toate adăugirile făcute de-a lungul vremii, care au denaturat mult textul original. De un deosebit interes este şi studiul lui Otto Riemer — „Despre dezvoltarea în sonatele de pian ale lui Mozart". In continuare este publicat articolul „Mozart ca francmason" de Paul Nette. Autorul arată legăturile care au existat între Mozart şi cercurile francmasone din vremea lui, făcînd în acelaşi timp cîteva referiri la lucrări speciale scrise de Mozart pentru această asociaţie.

Intr-un alt articol : „Intîlnirea noastră cu Mozart" muzicologul Fred Hamel caută să contureze adevărata personalitate a marelui compozitor în lumina condiţiilor sociale existente în acea vreme şi influenţa lor asupra creaţiei sale. Plecînd de la ideea că personalitatea unui creator nu poate fi înţeleasă fără a cunoaşte întreaga sa operă. Karl Vötterle publică un material intitulat „Sub semnul ediţiei complete" în care subliniază necesitatea editării integrale a creaţiei lui Mozart. Tot în acest număr au mai apărut note scurte despre ediţia sonatelor de pian şi de vioară de Mozart, despre portretul Mozart de Eduard Möricke, precum şi recenziile făcute la o serie de biografii Mozart apărute de curînd.



In numărul 2 al revistei, I. D. Ungerer îşi exprimă regretul că opera „Piccola Scala" din Milano nu a montat în ziua deschiderii ei — la 26 decembrie 1955 — prima operă a lui Mozart : „Mithridates, regele din Pont", care a fost compusă — împreună cu „Lucio Silla" — anume pentru „Scala". Este de subliniat faptul că amîndouă operele amintite au avut premiera lor tot la 26 decembrie — prima în 1771 — iar cea de-a doua în 1772. Ar fi fost un prilej unic de a cinsti — cu ocazia sărbătoririi bicentenarului lui Mozart — memoria marelui muzician, al cărui nume este strîns legat de oraşul Milano.

Despre şedinţa festivă de la Salzburg, închinată comemorării bicentenarului lui Mozart şi despre concertele cu operele acestuia, care au avut loc la Salzburg, München, Berlin, Wuppertal, Hannover, Bielefeld, Essen, Viena precum şi la Paris, Belgrad, Stockholm, Praga, Moscova şi Roma, nr. 3 al revistei publică un bogat material de cronici şi comentarii. In cadrul acestor manifestări artistice au concertat interpreţi şi orchestre de renume prezentînd — între altele, operele „La Finta semplice", „Idomeneo", „Nunta lui Figaro", „Titus", „Lucio Silla", „Răpirea din Serai", „Flautul fermecat" şi „Don Giovanni", „Cosi fan Tutte", Requiemul, simfonii, concerte instrumentale şi lucrări de muzică de cameră.

De asemenea, I. D. Ungerer semnează în acest număr un scurt material despre felul în care ar trebui să fie interpretate lucrările pentru orchestră ale lui Mozart, arătînd că prin revenirea la formaţii orchestrale mici, la acelea care erau folosite pe vremea lui Mozart şi de care compozitorul a ţinut seama cînd compunea, s-ar putea ajunge la o sonoritate cu mult mai autentică decît folosindu-se aparatul orchestral modern.

Numărul 4 al revistei continuă cu seria cronicilor de concerte „Mozart" care au avut loc la Frankfurt a. Main şi Bonn, publicînd în acelaşi timp două materiale despre emisiunile de radio şi televiziune închinate creaţiei lui Mozart şi despre editarea în facsimil a uneia din ultimile lucrări ale lui Mozart: „Cantata umanităţii“ (K. V. 619).

La rubrica „Sub semnul lui Mozart“ din numărul 6, se pot citi, pe lîngă cronicile manifestărilor Mozart de la Düsseldorf şi Wiesbaden, două comentarii pe marginea sărbătoririi compozitorului în Japonia şi Israel. Acestora se adaugă cîte un material privind autentificarea unui portret necunoscut al lui Mozart, aparţinînd pictorului I. N. Della Croce, imprimarea unei serii speciale de timbre închinate bicentenarului lui Mozart şi rectificarea unor greşeli de tipar dintr-o sonată de pian de Mozart, transmise de-a lungul deceniilor de aproape toate ediţiile.

Despre premiera operei „Titus“ din Koblenz, „Idomeneo“ din Essen şi festivalul Mozart din Lüdenscheid, vorbesc cronicile apărute în numărul 6 al revistei. Tot aici, a apărut articolul semnat de Karl Bernhard în care se combate articolul unui alt critic, Hans Weigel, pentru atitudinea sa negativă faţă de promovarea muzicii lui Mozart.

Cu prilejul celui de-al 33-lea festival Bach din Lüneburg, Societatea Bach a publicat o carte comemorativă care conţine şi un material aparţinînd muzicologului Fred Hamel despre „Bach şi Mozart în lumina istoriei gîndirii“, în care autorul se referă la anumite principii creatoare bachiene (în special gîndirea polifonică) care au fost continuate şi dezvoltate de Mozart, în lucrările sale de maturitate. Acest interesant studiu teoretic se află reprodus şi în numărul 7—8 al revistei. Un alt articol din acelaşi număr relatează despre Congresul internaţional de muzicologie care a avut loc in primăvara acestui an la Viena şi despre expoziţia Mozart organizată cu acest prilej. Urmează apoi cronici despre concertele Mozart din America de Sud şi R. F. Germană. Deosebit de interesantă este comunicarea lui Gustav Gärtner („Copilul vitreg printre sonatele de pian ale lui Mozart“) în legătură cu adăugirile ce s-au făcut ulterior la unele din lucrările de acest gen.

In numărul 9 al revistei se continuă publicarea cronicilor despre manifestările artistice din cadrul „Anului Mozart“. Alături de acestea putem citi o scurtă dare de seamă asupra şedinţei Institutului central de cercetare a creaţiei lui Mozart, la care au participat muzicologi din Austria, Germania, Elveţia, Italia, S.U.A. şi Coreea precum şi un material referitor la manuscrisul celor două cadenţe pentru pian de Mozart, descoperit în R. P. Romînă.

Pe linia valorificării comorilor artistice din trecut se situează şi articolul biografic din numărul 4 al revistei, scris de Hans Heinrich Eggebrecht cu prilejul împlinirii a 250 de ani de la moartea marelui organist şi compozitor — înaintaş al lui J. S Bach — Johann Pachelbel.

Anul acesta s-au împlinit 400 de ani de cînd a fost chemat Orlando di Lasso la capela curţii din München. Acestui eveniment îi sînt închinate în numărul 5 două articole ample. Primul, semnat de Charles van den Borren — unul din cei mai de seamă muzicologi belgieni — tratează despre originea şi însemnătatea lui Orlando di Lasso, iar cel de-al doilea scris de prof. Wolfgang Boettidier, se referă la munca de editare a operelor complete de O. di Lasso şi importanţa acestei acţiuni pentru cultura muzicală universală.

Un loc important în numărul 5 al revistei îl ocupă articolele închinate lui Robert Schumann, de la moartea căruia s-au împlinit anul acesta 100 de ani. Astfel, Otto Kremer vorbeşte despre „Actualitatea lui Robert Schumann“, Heinrich Husmann despre „Unitatea formei în simfoniile lui Schumann“, Friedrich Baser despre perioada în care a trăit compozitorul la Heidelberg, iar Karl Fritz Bernhard se ocupă cu personalitatea Clarei Schumann, soţia compozitorului. Totodată sînt publicate un şir de notiţe informative referitoare la muzeul Schumann din Zwickau, la aşezarea unei plăci comemorative la casa Clarei Schumann din Lichtental ş. a.

Majoritatea articolelor din numărul 9 al revistei au ca tematică, viaţa şi creaţia lui G. Fr. Händel. O privire generală asupra personalităţii acestui compozitor face Fred Hamel. Wilibald Gurlitt semnează un studiu amplu despre muzica barocului iar Frederick Hudson vorbeşte despre cultivarea muzicii lui Händel în Anglia.

In continuare este publicat un material documentar privind „Renaşterea operelor lui Händel la Göttingen“, în care Uwe Martin se referă la lucrările dramatice ale compozitorului prezentate în perioadele 1920—1934 şi 1934—1953 la Teatrul orăşenesc din Göttingen, ridicînd în acelaşi timp şi cîteva probleme de regie de operă.

Sub titlul „Festivalul Händel la Halle“ revista publică un articol în care sînt împărtăşite de către Max Schneider impresii generale în legătură cu manifestările artistice care au avut loc anul acesta în oraşul natal al compozitorului, iar despre probleme de interpretare a operelor lui Händel care au fost prezentate în cadrul festivalului, scrie Horst-Tanu Margraf.

Seria articolelor închinate lui G. F. Händel se încheie cu un studiu interesant semnat de Rudolf Steglich, despre unitatea dintre cuvînt şi muzică în creaţia lui Händel, căruia i se adaugă cel al lui Walter Seranky: „Händel — maestru al oratoriului“. Dacă la toate acestea mai adăugăm alesele condiţii grafice în care apare revista, bogat ilustrată, cititorul nostru va putea avea o imagine mai completă asupra acestei publicaţii a muzicienilor germani.

*

Revista „Musica“ din Kassel nu este decît una din multiplele publicaţii de muzică din R. F. Germană.

In ceea ce priveşte orientarea revistei se poate spune că este de un „modernism moderat“, spre deosebire, de pildă, de „Melos“ care este o revistă pentru „muzică nouă“ sau „Musikforschung“, buletinul de muzicologie al editurii Bärenreiter din Kassel (care publică şi „Musica“) care nu se preocupă decît de probleme de strictă specialitate ştiinţifică. Ea se caracterizează printr-o sferă de preocupări destul de largă, prezentată într-o formă relativ accesibilă.

Nu încape îndoială că o cunoaştere din ce în ce mai adîncă a preocupărilor muzicienilor germani este de cea mai mare însemnătate pentru muzicienii noştri şi va contribui la întărirea legăturilor culturale dintre creatorii şi muzicologii germani şi romîni.

Un eveniment artistic de seamă: Orchestra simfonică de Stat a U. R. S. S. în țara noastră

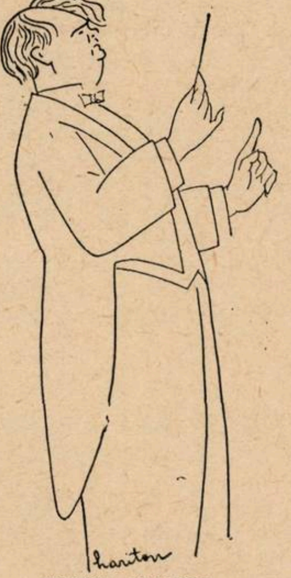
Vizita în luna „Marii Prietenii" a Orchestrei simfonice de Stat a U.R.S.S. sub conducerea dirijorilor săi Konstantin Ivanov și Nikolai Anosov a fost un eveniment artistic de seamă și cele patru concerte date la Ateneul R.P.R. (dintre care unul pentru oamenii de artă din țara noastră) cu programe aproape exclusiv de muzică rusă și sovietică, ne-au dat posibilitatea să cunoaștem valoroasele calități ale acestei formații, a cărei tradiție muzicală este notorie.

Orchestra este alcătuită îndeobște din muzicieni vîrstnici. admiterea în acest colectiv reclamînd atît talent cît și o matură și bogată experiență. Orchestra sună plin, rotund și puternic, uneori ca o orgă. Se fac simțite, permanent, justețea acordajului și puritatea execuției, cît și omogenitatea sonorității în sînul diferitelor partide instrumentale. Anumiți șefi de pupitre, concert-maestrul I. Juk, oboistul A. Petrov, trompetistul A. Boriakov ș. a. sînt adevărați virtuoși ai instrumentelor respective.

Urmărind munca acestor încercați muzicieni înțelegi că ei nu își îndeplinesc doar o simplă obligație profesională ci au o vie participare sufletească la redarea muzicii.

Interpretarea lui Prokofiev și a lui Ceaikovski ne-a interesat în chip deosebit. Am ascultat, între altele, Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră de Prokofiev — solistă fiind Silvia Șerbescu. Vom menționa că orchestra și dirijorul Anosov au cîntat împreună cu însuși marele compozitor acest concert, lucru desigur deosebit de important pentru prezentarea lucrării în spiritul în care a conceput-o compozitorul. Aici trebuie să arătăm că pianista Silvia Șerbescu s-a aflat din capul locului integrată perfect spiritului și stilului cerut, dovadă că a fost suficientă o singură repetiție cu orchestra, pentru punerea la punct a lucrării.

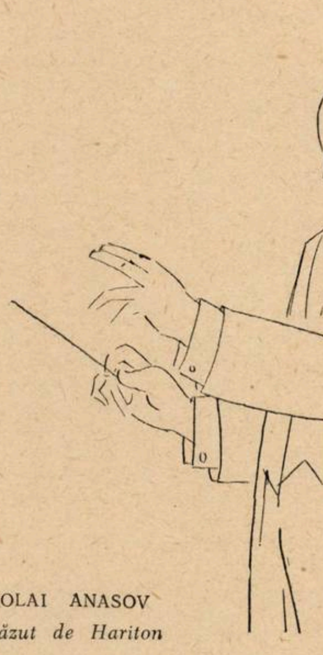
Cu energie și cu multă suplețe, Silvia Șerbescu a scos în permanent relief temele conductoare ale lucrării, a dat elementelor ritmice toată forța lor expresivă, a investit pasajele lirice cu un suflu poetic de-a dreptul captivant. Una din cele mai frumoase realizări atît la pian cît și la orchestră, a fost partea a doua a Concertului (tema cu variații care este de o mare dificultate tehnică), redată cu multă grație și poezie. Colaborarea dintre solistă și tutti a fost fericită.



KONST. IVANOV
desen de Hariton

„Din primul moment, cînd am purces la trecerea concertului împreună — ne-a declarat mai tîrziu, într-o convorbire interpreta — am avut marea satisfacție de a mă simți alături de o orchestră care îmi da sentimentul deplinei siguranțe. Acordul perfect a dominat asupra tuturor intrărilor și a tempilor ce trebuiesc luați și nu voi uita niciodată explozia entuziastă a strigătelor de „bravo, bravissimo", cu care muzicienii sovietici m-au copleșit la sfîrșitul repetiției".

Am reauzit apoi, în aceeași interpretare subtilă, pe care am cunoscut-o anul trecut, a maestrului Anosov, unele din tablourile Suitei a II-a „Romeo și Julietta" de Prokofiev. Au fost clipe de mare artă, cînd am prețuit expresia minunat realizată a înfruntării dramatice dintre cele două familii Montagu și Capulet (redată printr-un crescendo terifiant, urmat de un impresionant pianissimo) a volubilului și spumosului dans al Julietei, ca și a dansului tinerelor antileze (cu fermecătoarele intervenții solistice, în surdină, ale concert-maestrului Juk). Sonoritatea atît de transparentă la orchestră, finețea cu care au fost conturate tablourile au vădit o dată mai mult însușirile artistice ale muzicianului de cultură și bun gust care este Nikolai Anosov.



NIKOLAI ANASOV
văzut de Hariton

Unele lucrări ca „Valsul-fantezie" și uvertura la opera „Ruslan și Ludmila" de Glinka cît și Preludiul la „Hovanscina" de Musorgski, care au figurat în programele concertelor, au fost executate cu nuanțe de colorit de o gingășie extremă. Ele au cîștigat mult prin prezentarea lor atît de îngrijită — deși trebuie să spunem că asemenea lucrări le-am socotit mai puțin semnificative pentru un concert simfonic.

A fost plină de interes apoi, pentru noi, cunoașterea manierei interpretative a unor lucrări ca Simfoniile a IV-a și a V-a de Ceaikovski. Dirijorul Ivanov le-a condus din memorie, cu mult dinamism și cu o expresivitate în care s-au înscris multe momente de expansiune dar cu păstrarea unei linii austere, sobre, lipsită de orice dulcegărie, pe care puțini dirijori reușesc să o realizeze cînd e vorba de interpretarea lui Ceaikovski. Alături de elementele dramaturgiei simfonice ceaikovskiene, atît de bine evidențiate, subliniem claritatea desăvîrșită cu care a fost redată bogata țesătură a acestor lucrări.

Ținem să relevăm, de asemenea, strălucita prezentare făcută de dirijorul Ivanov, Horei staccato de Dinicu — Wladigherov. Ea a stîrnit un mare entuziasm în rîndurile ascultătorilor noștri atît pentru brio-ul cu care a fost condusă cît și pentru dragostea cu care orchestra și-a însușit această lucrare romînească.

Colectiv artistic valoros, cu posibilități tehnice și interpretative dintre cele mai bogate, mai variate, orchestra simfonică a U.R.S.S. și-a cîștigat unanima prețuire a ascultătorilor noștri.

J. V. PANDELESCU

„Tosca“ la deschiderea Operei din Iaşi

La începutul lunii noiembrie, iubitorii de muzică din orașul Iași au sărbătorit un eveniment de seamă: deschiderea Operei de Stat. Prin înființarea, în urma unei Hotăriri a Consiliului de Miniștri, a acestei instituții de cultură, visul de ani de zile al ieșenilor a devenit o realitate.

Cine a avut prilejul să asiste la primul spectacol și-a putut da seama că are în față un colectiv tînăr, plin de entuziasm, dornic să se afirme prin realizări artistice de înaltă ținută, gata să depună întregul efort cerut pentru a asigura prestigiul noii instituții și pentru a se impune în viața muzicală a orașului și a țării. Și tocmai fiindcă am putut constata aceste lucruri nu este lipsit de interes să ne oprim puțin asupra „istoricului“ acestei tinere opere.

Începutul a fost greu. În prima etapă de activitate, problema cea mai importantă era selecționarea personalului artistic. Astfel s-au înscris, pentru a participa la concurs (care s-a desfășurat în mai multe etape) peste 400 de cîntăreți din toate colțurile țării. Din cei 300 care s-au prezentat au fost selecționați 30 de soliști și 50 de coriști — în majoritatea lor elemente tinere, cu reale posibilități de dezvoltare în viitor. A urmat apoi constituirea orchestrei. Cei 54 de instrumentiști care fac parte din această formație au fost aduși, o parte de la Filarmonica de Stat „Moldova“, ceilalți fiind absolvenți ai școlilor medii de muzică și ai conservatoarelor. Tot prin concurs au fost ocupate locurile de dirijori, de maestru de cor, de regizori, de pictor scenograf și celelalte funcții care întregesc aparatul artistic al unei opere.

După ce colectivul artistic a fost înjghebat, s-a trecut la selecționarea personalului tehnic (croitori, tapițeri, tîmplari, zugravi etc.). O dată cu această primă realizare s-au ivit însă noi greutăți în special în problema asigurării locuințelor, deoarece majoritatea membrilor colectivului sînt veniți din alte părți. Dar datorită sprijinului permanent al Sfatului Popular Regional și Orășenesc și al organelor locale de partid a fost învins și acest obstacol. În prezent personalul Operei are la dispoziția sa un număr însemnat de apartamente noi. Totodată s-a început amenajarea unor ateliere și depozite pentru decoruri, s-au organizat cursuri de pregătire profesională în toate sectoarele de activitate, ceea ce a fost și este de mare folos tinerelor cadre, încă lipsite de experiență, dar pline de entuziasm.

Am menționat aici doar cîteva din problemele importante și realizările acestei noi instituții de cultură. Ar fi încă multe de spus în legătură cu munca artistică depusă în vederea deschiderii primei stagiuni, despre „viața internă“, despre frămîntările de zi cu zi, despre elanul și abnegația cu care s-a lucrat pînă seara tîrziu și chiar noaptea, atunci cînd a fost nevoie.

De asemenea, se cuvine subliniată și atmosfera colegială, prietenească ce a dominat de-a lungul întregii perioade de pregătire, cu toții fiind animați de un singur gînd: să dea viață primului spectacol în condiții cît mai bune. Această dorință a devenit realitate în seara zilei de 3 noiembrie, cînd locuitorii Iașului au avut prilejul să asiste în frumoasa sală a Teatrului Național (care este acum și lăcașul noii opere), la prezentarea operei „Tosca“ de G. Puccini.

Interpreții au trecut examenul — „botezul focului“ — fără a fi nevoie de indulgență sau de „circumstanțe atenuante“ în aprecierea a ceea ce au realizat. Cu atît mai îmbucurător a fost faptul că impresia pozitivă, sentimentul că asiști la o manifestare artistică care reușește să impresioneze puternic pe ascultător, s-au menținut pînă la sfîrșitul spectacolului.

Dacă ne vom opri întîi la felul în care a „cîntat“ orchestra, se datorește faptului că această formație — de-abia închegată — a întrecut toate așteptările noastre. Din capul locului s-a simțit că instrumentiștii cîntă cu dăruire, cu elan, că sînt pătrunși de sensul muzicii pe care o interpretează, că știu să deslușească cu multă sensibilitate nuanțele cerute de partitură. Aceste calități au contribuit în cea mai mare măsură la obținerea unui timbru orchestral de bună calitate, la omogenizarea tuturor partidelor instrumentale, la realizarea unui cîntat expresiv, convingător. Un merit deosebit îi revine talentatului dirijor Radu Botez — muzician fin, devotat și cu mult gust — care a ținut tot timpul orchestra și soliștii într-o perfectă disciplină. Stăpînind cu desăvîrșire partitura, el a izbutit să transmită instrumentiștilor și cîntăreților — printr-o gestică sigură și clară — intențiile sale, a căror realizare a arătat că Radu Botez este un remarcabil cunoscător al stilului muzicii de operă și că el are mari posibilități de dezvoltare. Dacă acest început atît de promițător va fi continuat cu realizări tot mai frumoase putem prevedea orchestrei și dirijorului un viitor strălucit.

Aceleași cuvinte de laudă se cuvin și soliștilor care au știut să susțină cu multă intensitate întreaga dramaturgie a spectacolului, fiecare din ei trăindu-și cu adevărat rolul, căutînd să dea cît mai multă viață diferitelor personaje, să pătrundă pînă în ultimele detalii psihologia fiecăruia. Din distribuția de premieră au făcut parte Florica Mărieș (Tosca) — soprană cu bogate resurse vocale, dotată cu multă sensibilitate, — Ion Iorgulescu (Mario Cavaradossi) — care s-a impus publicului prin cîntul său plin de pasiune, relevîndu-se de la început ca un interpret autentic al eroului operei și Costel Simionescu (Scarpia) — cîntăreț cu experiență scenică mai lungă, ceea ce a făcut să trăiască cu multă forță și intensitate rolul interpretat.

Alături de aceștia, la reușita spectacolului au contribuit Laurian Nicolau (Angelotti), Tiberiu Popovici (sacristanul), Panait Orășeanu (Spoletta), Ion Humiță (Sciarrone) și Radu Chiseliță (temnicerul). Trebuie subliniată munca artistică depusă de profesoara de canto Alexandra Grozea, care a îndrumat cu multă conpetință pe soliști în perioada studierii rolurilor.

Dacă în general, interpretarea s-a menținut la un nivel neașteptat de ridicat, au existat totuși cîteva lucruri care trebuie semnalate spre a fi înlăturate pe viitor. Ne referim în primul rînd la dozajul orchestrei, care a suferit în cîteva momente, datorită intensității sonore prea mari a suflătorilor de alamă (trombonii). De asemenea, ni s-a părut că de multe ori interpreții nu se mișcau cu destulă degajare pe scenă (Florica Mărieș, Laurian Nicolau) iar uneori anumite exagerări în gesturi și atitudini împinse la extrem, (sacristanul, Spoletta) nu au reușit să contribuie la prezentarea veridică a personajelor.

Cîteva cuvinte despre regia spectacolului. Tînărul regizor Hero Lupescu este cunoscut publicului încă din realizările sale de la Teatrul de Operă și Balet din București. (Aici el a pus de asemenea în scenă „Tosca“). Animat probabil de dorința de a găsi mereu soluții noi, interesante, el a depășit de multe ori limitele juste, fapt care nu a contribuit cu nimic la cristalizarea unei concepții originale asupra dramaturgiei acestei opere — cu atît mai puțin cu cît intențiile sale inovatoare priveau de obicei momente neesențiale (finalul actului II, atitudinea sacristanului, felul de a se mișca pe scenă a zbirilor lui Scarpia etc.).

Se cuvin, în încheiere, cuvinte de laudă pictorului scenograf Z. Gerzanich. Decorurile create de el au ajutat mult la redarea atmosferei, la stabilirea cadrului în care se desfășura acțiunea dramatică

*

În timpul unei discuții pe care am avut-o cu directorul Operei, Ion Goia, acesta ne-a împărtășit cîte ceva din planul de viitor.

În privința repertoriului, în stagiunea 1956—57, Opera de Stat din Iași va mai prezenta — în afară de „Tosca“ — operele „Traviata“, „Bărbierul din Sevilla“, „Hänsel și Gretel“ și „Cio-Cio-San“. În legătură cu aceasta directorul instituției a manifestat un viu interes pentru creația de operă romînească. În viitor el intenționează să aducă pe scenă unele din creațiile dramatice ale lui Eduard Caudella. (La alcătuirea repertoriului s-a ținut seamă in special de posibilitățile colectivului). Totodată, începînd de la 1 ianuarie 1957, va lua ființă un corp de balet.

Primul contact cu cea mai tînără operă din țara noastră a fost pentru toți o revelație. Urăm noului colectiv spor la muncă și sperăm că premiera din 3 noiembrie, a însemnat începutul unui drum mereu ascendent.

FR. WANEK

Dirijorul Arvid Iansons

Numele dirijorului leton Arvid Iansons nu ne-a fost necunoscut pînă la concertul de duminică 28 octombrie, cînd a apărut la pupitrul Orchestrei simfonice a Cinematografiei. Dirijor secund al Filarmonicei din Leningrad, unde lucrează alături de eminentul muzician Evgheni Mravinski, Iansons s-a impus ascultătorilor din țara noastră ca unul dintre cei mai dotați maeștri sovietici ai baghetei. De altfel, în afară de prețuirea publicului sovietic, Iansons și-a dobîndit și o consacrare internațională participînd cu mult succes la festivalul „Primăvara la Praga" din anul 1954.

Există în stilul de interpretare al lui Iansons o decență, o sobrietate, un echilibru lăuntric care luminează într-un chip autentic rosturile muzicii. Este vorba de o generoasă vibrație interioară care disprețuiește însă orice excese. Bunul gust și probitatea artistică sînt coordonatele la care se raportează întreaga participare a dirijorului, de la gestul limpede și preciziunea indicațiilor, pînă la concepția mare asupra operei interpretate.

Aceste calități s-au făcut simțite încă de la prima piesă din program, uvertura „Freischütz", în care atmosfera romantică, țesută din împletirea de contraste, reprezentînd concentrat ideea mare a operei lui Weber, s-a realizat deplin, tocmai prin lipsa de violențe care ar fi alterat desfășurarea curgătoare și unitară a muzicii.

Și partea orchestrală atît de însemnată în Concertul în re major pentru vioară de Beethoven a fost urmărită cu atenție și mai ales cu înțelegere; unele momente orchestrale (în partea I-a) s-au reliefat chiar prin frumoasa și adecvata lor tălmăcire. Violonistul Mihai Constantinescu, solistul concertului, pe care l-am ascultat alteori cîntînd mai convingător această lucrare de bază a repertoriului violonistic, nu ni s-a părut la nivelul său obișnuit. Nu numai puritatea intonației și cursivitatea frazării au fost nesatisfăcătoare, dar și concepția mare a lucrării ne-a apărut mai puțin realizată decît de obicei. Tempo-ul cam grăbit a influențat asupra frazării, uneori insuficient de expresivă; anumite pasaje, dificile ca tehnică, nu și-au aflat din cauza execuției pripite, sensul care reiese din ținuta, din linia mare a frazei muzicale. In cele două piese de Bach oferite în supliment, Mihai Constantinescu a obținut însă aplauze pe deplin meritate.

Cu totul remarcabil este faptul că datorită interpretării lui Iansons, am constatat că o lucrare atît de cîntată în ultimul timp ca Simfonia a IV-a de Ceaikovski, a trezit totuși la ascultători acea concentrare și participare afectivă care i-a făcut să redescopere noi înțelesuri în aceste pagini pe care le considerau de mult (și mai ales de prea multe ori) știute.

Acesta credem că este stilul clasic, tradițional, al execuției simfoniilor lui Ceaikovski, stil care îndepărtînd orice exagerări, pune în valoare și conținutul lor de idei și acea frămîntare pasionată în fața problemelor umanității și acele particularități caracteristice ale țesăturii instrumentale. Dramatismul primei părți a simfoniei a reieșit cu atît mai impresionant cu cît elocvența dirijorului a fost mai puțin retorică, provenind dintr-o sinceră și intensă trăire interioară. Tema fatumului, expusă simplu și convingător, a devenit pe măsura desfășurării muzicii, tot mai încordată, ajungînd în sfîrșit la acel zguduitor strigăt dramatic cu atît mai patetică cu cît resursele ei emotive nu au fost epuizate de la început. Iar finalul (repetat la cererea publicului) a încheiat simfonia cu strălucire. Nu se poate să nu menționăm execuția suplă și plină de sensibilitate a celebrului Scherzo al lucrării.

Remarcăm progresele pe care — în ciuda unor deficiențe de acuratețe și omogenitate ce mai persistă încă — le-a făcut Orchestra simfonică a Cinematografiei, care se afirmă pe zi ce trece ca una dintre cele mai bune formații simfonice din țara noastră.

ADA BRUMARU

Cvartetul nr. 2 pentru coarde de George Enescu în primă audiție

Cvartetul Radio, cunoscuta formație de cameră, a reapărut în fața publicului bucureștean în 19 octombrie, aducînd un program de cel mai înalt interes: Cvartetul în re major de Borodin, Cvartetul în sol major, op. 22 nr. 2 de Enescu (în primă audiție) și Cvartetul de Ravel.

O primă audiție Enescu, reprezintă desigur un eveniment major al vieții noastre muzicale. Cu atît mai mult, aceasta marchează o dată, cînd lucrarea este din ultima perioadă de creație a marelui muzician, născută deci în anii deplinei maturizări și spiritualizări a gîndirii sale muzicale. Cvartetul în sol major este penultima operă a lui Enescu, precedînd Simfonia de cameră, de care e de altfel structural legată, în substanță și limbaj. Alături de Simfonia de cameră, Cvartetul în sol major este exemplar pentru stilul enescian al ultimilor ani, sugerînd o comparație — poate îndrăzneață — cu ultimele cvartete ale lui Beethoven. Într-adevăr, trecînd peste decenii, nu puține sînt trăsăturile comune ale celor doi creatori. În primul rînd, evoluția manierei componistice. Sonatele dedicate lui Haydn nu prevestesc de loc Cvartetul op 130, după cum ascultînd Simfonia de cameră nu putem crede ușor că aparține autorului rapsodiilor romîne. Evoluția lui Enescu, ca și a lui Beethoven, a mers în sensul unei continue spiritualizări, al unei treptate părăsiri a spontaneității ceatoare în favoarea introspecției și a creării unui stil lipsit de orice facilitate, eliberat de influențe și canoane.

Cvartetul în sol major este și el un exemplu al acestei transformări. Este una din acele lucrări (asemeni ultimelor cvartete beethoveniene, Recviemului de Fauré și altor cîteva monumente ale muzicii universale) pe care nu poți afirma că le înțelegi pe deplin la o primă audiție, cînd doar se conturează valori excepționale ce se vor dezvălui numai după repetate ascultări. Chiar la lectură, muzica lui Enescu nu-și dezvăluie secretul vibrației intime, permițînd cercetării să pătrundă pentru moment, doar în domeniul mai modest, al elementelor de construcție. Dacă vrem să căutăm o filiație a stilului enescian, judecînd după Cvartetul în sol major ne vom îndrepta către Wagner. Cromatismul este dezvoltat la extrem, căpătînd chiar aparențe vizuale dodecafonice. În realitate, baza tonală este solidă, iar limbajul armonic este prin excelență funcțional și modulant. Caracteristică, prin acest cromatism, îi este liniei melodice frecvența intervalelor mărite și micșorate.

O creație de care la audiție acest cvartet amintește mult prin atmosferă este „Oedip". Pluteşte în întreaga mişcare întîia, în partea a doua şi chiar în a treia, o ameninţare surdă, o tensiune continuă. Este poate oglinda unei stări lăuntrice, dar poate şi reflectarea sublimată a psihicului modern, imaginea unei lumi febrile, inhibate.

Pe planul tematicii, putem afla această dispoziţie sufletească şi în neafirmarea decisă a motivelor, în sugerarea lor treptată. Este cazul temei din partea a doua, conturată de violoncel, şi abia după aceea expusă în forma definitivă de către vioara întîia. Ideea e într-adevăr de o mare frumuseţe şi concentrată expresivitate.

O continuare a lirismului romînesc, atît de intens în alte lucrări ale lui Enescu (de pildă în Suita sătească), găsim aci nu atît într-o natură modală a melodiilor cît în acel cromatism care ajunge uneori (fără a recurge la elementele de tehnică violonistică folosite în Sonata a III-a) să amintească melismatica populară.

După „Andantele molto sostenuto ed espressivo", poate pagina cea mai emoţionantă a cvartetului, „Allegretto giocoso" aduce acel dansant încărcat de tragism, acea obstinaţie ritmică pe care le cunoaştem încă din dansurile din Oedip, şi din Bourrée (suita a doua pentru orchestră). Este un exemplu al forţei dramatice pe care o capătă, prin deplasarea valorilor în ritm şi prin modulaţii, un motiv de aparenţă simplă. Încă din această parte se conturează, prin reapariţia temei din mişcarea lentă, ciclicismul cvartetului.

Finalul începe dioniziac. Sentimentul pare în sfîrşit eliberat de apăsare, şi creşte mereu în concentrare emotivă pînă la încheierea mişcării. Ultima parte nu este lipsită de legătură cu cele anterioare, readucerea unor elemente ca tema mişcării a doua, adevărat refren secundar al finalului, şi figura ritmico-melodică a părţii a treia, întregind ciclicismul lucrării.

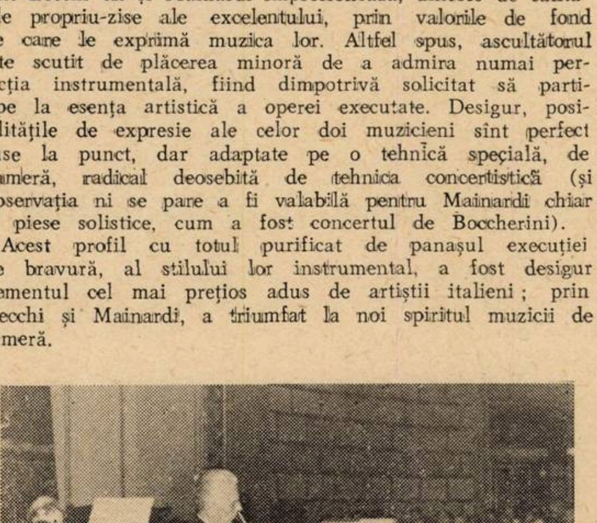
Prin felul în care a prezentat lucrarea, Cvartetul Radio (Mircea Negrescu, Isidor Wechsler, Marcel Gross, Ion Fotino) s-a calificat ca cea mai bună formaţie romînească de acest tip. Unitatea de gîndire, stilul de cameră desăvîrşit, gradul de avansată perfecţie al execuţiei propriu-zise şi mai ales subtilitatea dovedită în asimilarea unui limbaj muzical atît de evoluat, fac din Cvartetul Radio un ansamblu de valoare internaţională. Calităţile muzicienilor au apărut şi mai evidente în restul programului, alcătuit din lucrări cunoscute; Cvartetul lui Ravel şi cel al lui Borodin, au fost interpretate cu sensibilitatea şi claritatea proprii adevăraţilor artişti.

R. GH.

Mainardi şi Zecchi — interpreţi străluciţi ai muzicii de cameră

De-a lungul unei săptămîni, muzicienii italieni Enrico Mainardi şi Carlo Zecchi au fost principala prezenţă artistică a Capitalei. Memorabilele seri de muzică de cameră, ca şi concertul simfonic au fost răsplătite cu darnice aplauze şi au stîrnit vii discuţii şi entuziaste aprecieri asupra măiestriei celor doi artişti. A vorbi despre înalta măiestrie a lui Mainardi şi Zecchi, nu înseamnă, aşa cum s-ar părea, a face un elogiu, ci o limitare în apreciere, pentru că dominantă în impresia lăsată de cei doi artişti italieni, este tocmai abstragerea lor de la condiţia obişnuită a instrumentistului. Atît Zecchi cît şi Mainardi impresionează, dincolo de calităţile propriu-zise ale excelentului, prin valorile de fond pe care le exprimă muzica lor. Altfel spus, ascultătorul este scutit de plăcerea minoră de a admira numai perfecţia instrumentală, fiind dimpotrivă solicitat să participe la esenţa artistică a operei executate. Desigur, posibilităţile de expresie ale celor doi muzicieni sînt perfect puse la punct, dar adaptate pe o tehnică specială, de cameră, radical deosebită de tehnica concertistică (şi observaţia ni se pare a fi valabilă pentru Mainardi chiar în piese solistice, cum a fost concertul de Boccherini).

Acest profil cu totul purificat de panaşul execuţiei de bravură, al stilului lor instrumental, a fost desigur elementul cel mai preţios adus de artiştii italieni; prin Zecchi şi Mainardi, a triumfat la noi spiritul muzicii de cameră.



Mainardi şi Zecchi în timpul concertului

Nu este uşor a selecta componentele acestui tot unitar care este maniera interpretativă a cuplului Mainardi—Zecchi şi operaţia riscă să rămînă o înşiruire de calităţi ale instrumentiştilor, dacă nu realizăm ceea ce înseamnă contopirea desăvîrşită a concepţiei şi elanului celor doi muzicieni. De aceea este lipsit de sens să facem elogiul delicateţei tuşeului şi al clarităţii jocului pianistic al lui Zecchi, sau să ne referim la vibrato-ul lui Mainardi, la graţia spicatelor şi sonoritatea excepţională a pizzicatelor sale, dacă nu vom considera mai întîi soliditatea gîndirii muzicale a artiştilor.

Îndemnul lor interior către muzica de fond, reiese şi din alcătuirea programului. Nici o piesă de efect, nici o concesie făcută virtuozităţii; baza programelor au constituit-o cei trei mari „B": Bach, Beethoven, Brahms.

Pentru început, Bach: Sonata în sol minor. Rareori am putut auzi un Bach mai calm, mai interiorizat. Adagio-ul a fost angelic, şi de o puritate a sentimentului la care numai puţini artişti dintre cei mari, ştiu să ajungă. Nu este această simplitate, cheia cea mai sigură pentru a pătrunde în profunzimile artei lui Bach?

Din Beethoven, Mainardi şi Zecchi ne-au dat trei sonate: op. 5 în sol minor, op. 69 în la major, op. 102 în re major. Prima ne-a înfăţişat un Beethoven din întîia perioadă, lipsit însă de preţiozitate, şi ale cărui fraze au fost interpretate mai degrabă în sensul unui elan juvenil decît în cel al graţiei „de epocă". Sonata în la major, a adus pe alocuri o concepţie nouă faţă de tradiţie, începînd chiar cu tempo-ul primei teme luat mai rar decît de obicei (Casals nu face nici o deosebire de mişcare între prima şi a doua temă şi întreaga parte cîştigă în unitate). Chiar surprinzătoare, inovaţiile lui Mainardi şi Zecchi au o indiscutabilă raţiune artistică şi sînt realizate la un nivel care le situează deasupra oricărei contestări.

Dar culminaţia restituirii beethoveniene, a constat în tălmăcirea Sonatei op. 102, ea însăşi, prin partea sa lentă, o culme a creaţiei marelui compozitor. Poate că şi muzica aceasta, interiorizată extrem, este materialul ideal pentru interpreţi de adîncime cum sînt Mainardi şi Zecchi. Fapt este că adagio-ul a fost făcut cu o adeziune excepţională la spiritul beethovenian, iar în partea finală, „allegro fugato", construcţia impecabilă a monumentului muzical a avut ceva copleşitor prin depăşirea severităţii contrapunctice de o generozitate transcendentă.

În sonatele lui Brahms (op. 38 în mi minor şi op. 99 în fa major) Mainardi şi Zecchi au realizat lucruri *necrezut* de frumoase. Pianistul înţelege excepţional armonia brahmsiană (ne-a arătat-o şi la pupitru, în Simfonia I-a) iar violoncelistul dă, în temele atît de generoase, ale sonatei în fa, sublinieri de rară calitate ale frazelor.

Zecchi şi Mainardi au apărut şi în cadrul unui concert simfonic împreună cu Orchestra Radio. La pupitru, artistul apare la fel de preocupat, ca şi în faţa clapelor, de modelarea echilibrată a maselor sonore şi de reliefarea pasionalului. Simfonia I-a de Brahms a avut ceva din pathosul marilor interpretări şi a impresionat prin înţelegerea adevăratului stil brahmsian (deşi în final au fost fluctuaţii de tempo cam mari), iar Suita a III-a de Bach (aria a fost foarte cantabilă) a sunat grandios, haendelian chiar (poate prin asemănarea formulei de orchestraţie). Orchestra Radio, fundamental remaniată, are calităţi de expresivitate, dar este încă deficientă sub raportul purităţii de intonaţie şi atac. Dacă va depăşi acest „aproximativ“ care este marea plagă a formaţiilor noastre, va deveni un ansamblu de valoare.

Enrico Mainardi, solistul concertului de Boccherini, a ştiut să aducă şi în această muzică fără pretenţii, soluţii noi şi interesante. Excepţionalul său simţ al frazei a dat uneori un relief deosebit temelor atît de bine cunoscutei lucrări.

Fără a diminua valoarea de dirijor a lui Zecchi şi cea de concertist a lui Mainardi, trebuie totuşi să admitem că muzicienii italieni formează în primul rînd unul din cele mai valoroase cupluri de muzică de cameră din cîte au fost auzite în ţara noastră. Seriozitatea gîndirii, înţelegerea reciprocă, vasta cultură muzicală, sînt calităţile lor majore. Credem că nu exagerăm, afirmînd că sînt, în special Mainardi, interpreţi de tip enescian, instrumentişti care repudiază instrumentalismul şi care gîndind, şlefuind neîncetat fraza ca şi concepţia generală, năzuiesc către zonele superioare ale artei. Pentru meritul acesta deosebit, aplauzele acordate cu dărnicie în trei seri de către publicul bucureştean, nu au fost de loc exagerate.

Întîlnire în culise... (de la stînga la dreapta: Radu Aldulescu, Enrico Mainardi, David Oistrah, C. Iampolski, Carlo Zecchi, Joseph Prunner şi Constantin Silvestri)

RADU GHECIU

„Bach-chor“ din Sibiu la împlinirea unui sfert de veac

În luna octombrie a acestui an, corul Bach din Sibiu a sărbătorit cea de-a 25-a aniversare a înfiinţării sale. Cu acest prilej au fost incluse în programul stagiunii cîteva dintre cele mai reprezentative opere vocal-simfonice din repertoriul universal („Missa în si minor“, „Oratoriul de crăciun“, „Pasiunea după Matei“ de J. S. Bach şi „Requiemul“ de W. A. Mozart).

Prin înfiinţarea acestei formaţii, în anul 1931, de către profesorul Franz Xaver Dressler, viaţa muzicală din oraşul Sibiu — oraş cu o veche tradiţie muzicală — a primit un nou impuls. Scopul principal era propagarea muzicii vocal-simfonice şi în special a muzicii lui J. S. Bach.

Cu o perseverenţă rar întîlnită, cu rîvna neobosită, cu mult simţ pedagogic, Fr. Xaxer Dressler a reuşit în 25 de ani să formeze dintr-un mănunchi de amatori de muzică, o formaţie închegată, care astăzi este capabilă să execute în bune condiţii cele mai pretenţioase lucrări corale.

Grăitor pentru munca depusă de cor şi dirijor este repertoriul vast al formaţiei: J. S. Bach: „Missa în si minor“ (prima audiţie în ţara noastră în anul 1949, cîntată de trei ori); „Pasiunea după Ioan“ (prima audiţie în ţară 1933, executată de zece ori); „Pasiunea după Matei“ (executată de opt ori); „Oratoriul de crăciun“ (executat de 18 ori); douăzeci de cantate; Georg Fr. Haendel: „Messias“ (executată de două ori); „Iuda Macabeul“ (executat de trei ori); „Samson“ (prima audiţie la Bucureşti cu concursul Filarmonicii din Bucureşti, 1930, executată de 2 ori); Jephta; Josef Haydn: „Creaţiunea“ (executată de patru ori); „Missa armoniilor“ (de două ori); Mozart: „Requiem“ (executat de trei ori), „Missa încoronării“, „Idomeneo“; Johannes Brahms: „Requiemul german“ (de două ori cîntat la Bucureşti); A. Bruckner: „Te deum“, precum şi lucrări de Sufer, Josef Haas, Heinrich Schütz şi Pergolesi.

Ne dăm seama că o astfel de muncă nu era posibilă decît cu concursul plin de abnegaţie dat de membrii corului, care sînt cuprinşi de o autentică dragoste pentru muzică.

Prin activitatea sa corul Bach a depus o muncă de culturalizare pentru care merită cele mai călduroase felicitări.

Culmea activităţii corului Bach a constituit-o desigur executarea în primă audiţie în ţara noastră a Missei în si minor de Bach în anul 1949. Această lucrare este una dintre cele mai dificile opere vocal-simfonice din literatura universală şi înseamnă pentru fiecare cor profesionist o piatră de încercare. Cu atît mai lăudabil este faptul că Fr. Xaver Dressler, împreună cu corul Bach (ai cărui membri sînt exclusiv amatori) a avut curajul să prezinte această operă măreaţă.

Execuţia Missei în si minor a avut loc pentru a treia oară la Catedrala evanghelică din Sibiu, în seara zilei de 19 octombrie 1956, sub conducerea sigură, competentă şi foarte personală a profesorului Fr. Xav. Dressler. El a reuşit cu mult simţ artistic să echilibreze fiecare parte a lucrării în aşa fel încît aceasta să se integreze perfect în forma mare. Foarte izbîndită ni s-a părut creşterea făcută de la „Et incarnatus“ spre „Crucifixus“ la culmea Missei „Et resurexit“. De asemenea reuşită a fost în „Confiteor“ trecerea de la adagio la vivace, care s-a făcut pe nesimţite.

Prin personalitatea și temperamentul său de muzician, Dressler a reușit să emoționeze publicul de la prima pînă la ultima notă.

Unele amănunte ale interpretării sînt discutabile. De exemplu schimbarea nemotivată a tempo-ului în „Et resurexit" și crescendo-urile exagerate la acorduri finale.

Corul a cîntat cu multă însuflețire și entuziasm și a răspuns în mare parte prompt la cerințele dirijorului. Desigur au fost și momente în care s-a simțit că nu stăpînește în întregime tehnica pentru o lucrare așa de dificilă, și că avem de-a face cu un cor de amatori. Poate că ar fi fost nevoie de o mai lungă perioadă de pregătire, mai cu seamă dacă ne gîndim că în rîndurile corului au intrat multe elemente tinere, care nu au reușit încă să se integreze perfect în ansamblul coral.

Compartimentul cel mai bun este fără îndoială corul de femei, mai puțin sopranele, care au forțat pe alocuri vocea în registrul acut, iar notele *la* și *si*, care apar destul de frecvent în partitură, au fost atinse numai de cîteva dintre soprane. Este desigur foarte greu pentru voci neformate să emită aceste note perfect, dar credem că printr-un studiu mai aprofundat, în special cu tinerii, se poate realiza mai mult.

Punctul nevralgic al corului îl constituie tenorul, care cîteodată a dat dovadă de nesiguranță, în special la teme de fugă (Et resurexit) și la vocalize care au fost emise *impur și neritmic* (*„Cum sancto spiritu"*)

Dar trecînd peste aceste deficiențe, care sînt mai mult sau mai puțin caracteristice pentru orice cor de amatori, se poate afirma că corul Bach a atins acum o maturitate, îndeosebi în interpretarea muzicii polifonice și în special a aceleia a lui J. S. Bach.

Cu Emilia Petrescu-Cironeanu — soprană, Martha Kessler — alto, Toni Schlezack — tenor și Hans Mokka — bas, Fr. Xav. Dressler a avut la îndemînă patru soliști de prim rang, posedînd fiecare mari calități muzicale. Emilia Petrescu-Cironeanu manifestă de la concert la concert un continuu progres, vădind că se simte din ce în ce mai acasă în stilul oratoriului. Altista Martha Kessler, tînăr talent, cu posibilități reale în genul oratoriului, a dat dovadă de o adîncă înțelegere a muzicii lui Bach. Pornind pe același drum înainte și lucrînd la dezvoltarea vocii, îi putem prevedea un viitor frumos în acest gen de muzică.

O revelație a fost tenorul Toni Schlezack care, cu vocea lui caldă, frumos timbrată, cîntă cu ușurință notele din registrul acut. Dicțiunea lui este impecabilă. Interpretînd „Benedictus" cu o frazare expresivă și cu o muzicalitate aleasă, el s-a situat pe un plan cu totul superior. Din păcate, violonistul care l-a acompaniat n-a fost nici un moment la înălțimea lui. O impresie foarte bună ne-a lăsat și Hans Mokka — bas. Cu o voce plină și sonoră, în special în registrul mediu, s-a încadrat bine în ansamblul sonor și a arătat că are linie în interpretarea muzicii lui Bach.

Nu aceleași laude le putem aduce orchestrei Filarmonicii de Stat din Sibiu. Cu toate că majoritatea membrilor au arătat în mai multe rînduri muzicalitatea lor fină, de data aceasta nu au corespuns ; pe semne, din cauză că au avut prea puține repetiții. Credem că unei asemenea opere, cu greutăți imense, mai cu seamă pentru instrumentele de suflat, trebuie să i se acorde o atenție cu mult mai mare, decît a fost cazul acum. Două repetiții sînt prea puține pentru Missa în si minor. Coardele s-au achitat în general onorabil, dar au sunat pe alocuri subțire iar atunci cînd intra corul erau complet acoperite. Ar fi bine ca pentru viitoarele concerte să se mărească numărul coardelor.

Frumos au cîntat flautistul V. Seprödi, un tînăr talent și oboistul C. Scurtu. Mai puțin ne-a convins concertmaestrul M. Ciurea, care nu a dat dovadă de înțelegere a acestei muzici și care nu se remarcă nici prin tehnică avansată. Necorespunzător s-au achitat trompetele, care au creat cîteva momente penibile atît pentru dirijor cît și pentru public.

Privind însă totul în ansamblu și luînd în considerație dificultatea lucrării, trebuie să felicităm pe dirijor și pe toți executanții pentru munca neobosită depusă în slujba muzicii. Toți iubitorii de muzică le doresc noi succese în tălmăcirea marilor opere vocal-simfonice la un nivel cît mai înalt.

A. PORFETJE

„Bach-chor" din Sibiu și dirijorul său Fr. Xaver Dressler

Cîntăreţi de peste hotare la Teatrul de Operă şi Balet

Spectacolele „Traviata" și „Rigoletto" de Verdi la Teatrul nostru de Operă și Balet, cu Valentina Maximova, solistă a Teatrului de operă și balet „Kirov" din Leningrad — cunoscută din vizitele anterioare, ca o valoroasă cîntăreață — și Sandor Sved, solist al Operei din Budapesta, artist emerit și laureat al premiului „Kossuth", bariton cu reputație bine stabilită — cunoscut bucureștenilor din spectacolele de operă date în 1939 — au fost așteptate cu mult interes de publicul nostru.

Dotată cu o voce puternică în registrul mediu și înalt, cu acute de o mare strălucire, suplă în toată extensiunea ei, cu un timbru clar și plăcut, soprana Valentina Maximova utilizează cu dezinvoltură și brio tehnica „coloraturii", picurînd cascade de staccato, susținînd cu mare ușurință cele mai dificile vocalize, filînd — îndeosebi — acutele, cu multă naturalețe de la un firicel de voce, pînă la un puternic fortissimo, ca apoi să descrească treptat, pînă la un pianissimo aproape imperceptibil. Artista îmbină în mod creator tehnica sa vocală cu o bogată simțire și înțelegere a rolurilor interpretate, vădind, în mod permanent, preocuparea de a lega gestul și mișcarea sa cu muzica lui Verdi, de a pătrunde adînc în tainele melodiilor, ritmurilor, nuanțelor și textului literar.

În opera „Traviata", Valentina Maximova ne-a apărut frivolă și cochetă în prima scenă, exuberantă și dornică de o viață nouă, în marea arie din actul I, împovărată de o reținută durere, în duetul cu Germont din actul al II-lea, măcinată de suferință în „Addio del passato", din actul final.

Ea a realizat o interpretare tot atît de reușită și în rolul Gildei din opera „Rigoletto" unde, în „Caro nome" din actul I, în duetul cu Rigoletto din finalul actului al II-lea, în „Piangi! Piangi! și în „Si vendetta" a dovedit toată gama însușirilor sale vocale și interpretative.

Micile imperfecțiuni de ordin tehnic ce s-au putut observa (unele respirații insuficiente, scurtări de sfîrșit de frază) — întîmplări obișnuite în viața celor mai mari cîntăreți — datorită desigur, unei indispoziții trecătoare, nu scad cu nimic valoarea artei și a creațiilor distinsei cîntărețe.

*

Sandor Sved mînuiește cu dibăcie vocea sa de bariton, călită la focul unei îndelungate școli. Ușurința cu care realizează un colorit vocal variat, cele mai fine nuanțe (chiar în registrul înalt) și o muzicalitate deosebită sînt resursele principale care i-au dat posibilitatea să contureze cu multă plasticitate rolul atît de dificil al lui Rigoletto și să scoată în relief toate momentele lirice și dramatice ale partiturii.

De la prima replică și primii pași s-a vădit, în mod clar, că artistul este stăpîn pe rol, pe mișcările și gesturile sale datorită unei bogate experiențe scenice .

Cîntărețul a trăit cu multă intensitate drama bufonului Rigoletto înfățișîndu-l ca pe un părinte iubitor, zbuciumat de soarta sa și a copilei sale, în scena și duetul din actul I („Pari siamo" !), copleșit de o nețărmurită durere în aria din actul al II-lea („Cortigiani"). Vocea sa mlădioasă s-a declanșat cu toată forța de expresie în duetul „Si, vendetta" și în tragicul final al operei.

Unele nerespectări ale indicațiilor din partitură, ca și unele căutări de „efecte" de amploare sonoră (în special în finalele ariilor) și chiar unele deficiențe vocale (suplinite — în bună parte — printr-o bună frazare, printr-o dicțiune accentuată și un joc scenic emoționant) s-ar fi cuvenit evitate pentru a nu umbri valoroasa creație a interpretului.

Este totuși demn de remarcat că baritonul Sandor Sved a știut — în general — să-și dozeze eforturile, emotivitatea și intensitatea sonoră pe întregul parcurs al celor patru acte, așa încît la sfîrșitul spectacolului să pară chiar mai vioi și mai odihnit ca în prima scenă, cucerind astfel simpatia și aplauzele auditorilor.

Soprana Valentina Maximova (Violeta) și tenorul George Corbeni (Alfredo) in „Traviata"

*

În „Traviata" conducerea muzicală competentă a maestrului Alfred Alessandrescu și o bună regie (G. Teodorescu) au contribuit la reușita spectacolului.

Tenorul George Corbeni, cu vocea sa clară și frumos timbrată a interpretat pe Alfredo, cîntînd cu elan urarea („brindisi") din actul I și cu multă simțire aria din actul al II-lea. A distonat puțin în duetul cu Violetta din finalul operei. Nădăjduim că trecerea timpului și o mai mare voință a artistului vor înlătura grija sa nejustificată, pentru emisia vocală și privirea ațintită prea des asupra dirijorului. Astfel va putea cîștiga o mai mare libertate și spontaneitate a mișcărilor.

Baritonul David Ohanezian, deși posedă o voce remarcabilă, a fost — credem — obosit și, în tot cazul, nepotrivit distribuit in Germont. În registrul mediu și acut a abuzat de un sombraj care l-a lipsit de suplețea necesară pentru buna interpretare a rolului, apărînd cam rigid și neconvingător.

În celelalte personaje am urmărit pe Irina Dogeanu (Flora), Jean Bănescu (marchizul), N. Păun (baronul) și N. Luca (Gaston), în roluri potrivite vocilor și posibilităților lor artistice.

Prețuim grija conducerii operei pentru promovarea unor elemente tinere dar dotate cu voci bune și simt muzical ca Valentin Loghin (doctorul) și Vali Niculescu-Bugarin (Annina).

Corul s-a comportat foarte bine atît din punct de vedere al sonorității cît și al participării la acțiune (maeștrii de cor: Gh. Kulibin și C. Trăilescu)

*

În „Rigoletto" oaspeții primei noastre scene lirice au fost înconjurați de o aleasă distribuție.

Tenorul Mihail Știrbei (ducele), în bună dispoziție, a ridicat interpretarea sa la un înalt nivel artistic. Credem însă, că ar trebui să renunțe la cadența de virtuozitate din „La donna è mobile" sau să o înlocuiască cu alta mai potrivită. Basul M. Teofănescu, ajutat de vocea sa generoasă și de fizicul său adecvat, are în Sparafucile o impresionantă creație. Bine distribuiți și corecți în rolurile lor: Maria Moreanu, N. Luca și Ștefan Petrescu.

Și în „Rigoletto" s-a vădit preocuparea Direcției Teatrului pentru ridicarea tinerilor soliști: Iulia Boicu-Buciuceanu (Maddalena), Valentin Loghin (Ceprano), Matilda Onofrei (contesa Ceprano), care au cîntat cu sensibilitate și expresie. Socotim însă că tînărul Nicolae Florei, deși posedă o voce de calitate, mai are nevoie de amploare și intensitate în registrul acut, pentru a realiza un bun Monterone.

Corul, atît de reușit în scenele din saloanele ducelui, a avut momente mai dificile în finalul actului I („În tăcere, în tăcere..."), unde s-ar fi cerut o mai mare suplețe în nuanțare, o omogenitate desăvîrșită și înlăturarea oricăror voci izolate.

Plin de vigoare și stăpîn pe meșteșugul său, maestrul Jean Bobescu urmărește atent interpretările soliștilor și ține sub autoritatea baghetei sale întregul ansamblu.

AL. COLFESCU

Filarmonicile din Tîrgu-Mureș și Sibiu la București

Începutul acestei stagiuni, în care orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „George Enescu" reprezenta cu mare cinste culorile artei noastre naționale peste hotare, a fost caracterizat prin numărul sporit de turnee de oaspeți. Ne-au vizitat muzicieni de peste hotare și din țară.

Printre filarmonicile care au dat concerte la București se numără și cea din Tîrgu-Mureș. Datorită lui David Oistrah, Carlo Zecchi și Enrico Mainardi, publicul muzical din Capitală, simțise aerul tare al înălțimilor, de care este atît de greu să te desparți... Nu este deci de mirare că afișul prin care se anunța concertul orchestrei din Tîrgu-Mureș nu a putut aduce decît puțini auditori la Ateneul R.P.R. Astfel acest valoros colectiv artistic a fost văduvit de publicul numeros pe care l-ar fi meritat.

Și merita o sală plină, pentru că este o orchestră bună, care, cu consecvență și pasiune își aduce contribuția la ridicarea vieții muzicale a Regiunii Autonome Maghiare. Strunită de dirijorul ei principal Andrei Szekely precum și de tînărul dirijor Andrei Lukacsy, orchestra a ajuns la o închegare remarcabilă. Bine acordată, sunînd omogen, diferitele ei compartimente fiind bine dozate de dirijor și dispunînd de unii instrumentiști de o aleasă muzicalitate, ea a putut prezenta la București un program amplu la un frumos nivel artistic. Concertul s-a deschis cu „Uvertura" compozitorului Kozma Geza din Tîrgu-Mureș.

Kozma Geza este cunoscut prin activitatea sa artistică multilaterală de dirijor, compozitor, violoncelist și profesor de muzică. „Uvertura" executată în concert a fost scrisă în 1952. Întemeiată pe un material intonațional secuiesc, ea are un caracter festiv, tonic, accesibil și, în afara unor pagini din dezvoltare în care se resimt influențe ale muzicii de promenadă, se distinge prin gust și muzicalitate. În tălmăcirea ei s-au remarcat îndeosebi partizile de violoncel, corn și flaut.

În continuarea programului A. Szekely a dirijat „Dansuri din Galantha" de Zoltan Kodály. Expresivul început al violoncelilor cu acel fugato al viorilor și violelor, chemarea cornului și apoi intervenția piculinei au creat din capul locului atmosfera poetică specifică acestei lucrări de seamă a lui Kodály. Variatele dansuri au fost prezentate cu imaginație, avînt și multă naturalețe.

Dacă introducerea în program a „Uverturii" de Kozma Geza merită a fi salutată, în schimb „înnoirea" repertoriului cu Concertul pentru orgă nr. 2 de Iosif Rheinberger (1839—1901) ne-a apărut discutabilă. Am putut aprecia în interpretarea concertului calitățile tehnico-muzicale ale tînărului organist Kozma Matei, dar aceste calități ar fi fost și mai bine puse în valoare de o lucrare mai bogată în conținut, de o factură mai puțin academică, decît această muzică epigonică, de un searbăd romantism.

În tălmăcirea Simfoniei a IV-a de Brahms, orchestra poate că nu a redat acea măreție caracteristică dar suflul nobil lirico-dramatic al acestei capodopere era evidențiat. Întreaga orchestră a dat ceea ce avea mai bun în această execuție care încununa un concert reușit.

F. SCHAPIRA

*

Turneele anuale de concerte ale Filarmonicilor din țară reprezintă adevărate examene în fața muzicienilor și a publicului, atît pentru orchestre cît și pentru dirijori. În același timp ele constituiesc pentru instituțiile respective un puternic imbold către noi înfăptuiri.

Printre orchestrele care au concertat, la începutul stagiunii, la Ateneul R.P.R. se înscrie și Filarmonica de Stat din Sibiu cu dirijorii ei Henry Selbing și Mircea Lucescu.

La capătul a unsprezece ani de activitate, orchestra a apărut ca o formație simfonică bine închegată, în măsură să facă față satisfăcător marelui repertoriu de concert. Filarmonica de Stat din Sibiu duce o susținută muncă artistică popularizînd, în condiții onorabile, muzica simfonică, atît în orașul său de reședință cît și în regiune. Programul prezentat la Ateneu a confirmat bunele realizări ale orchestrei.

Concertul a fost deschis cu uvertura „Egmont" de Beethoven căreia Mircea Lucescu i-a păstrat o frumoasă linie imprimîndu-i cu autoritate și cu o ținută dirijorală sobră, caracterul eroico-dramatic cerut — în ciuda unor intrări intempestive la suflători, a dezacordajului survenit, pe parcursul execuției, la alămuri și a intensității reduse a sonorității de ansamblu a violinelor — ceea ce a făcut ca unele pasaje de melodie să nu poată fi evidențiate suficient.

Mircea Lucescu a prezentat apoi, în primă audiție, „Suita teatrală" în stil clasic de Teodor Grigoriu. Este o lucrare scrisă spiritual, cu vervă, care se sprijină pe unele elemente tematice din muzica de scenă a compozitorului la opera „Burghezul gentilom" de Molière. Alcătuită din șase părți cu un aspect miniatural, ea are o melodică plăcută, o armonie clară, fără îndrăzneli și o orchestrație de mare transparență. Suita poate constitui un foarte bun material sonor ilustrativ, pentru scenă, așa cum a fost și este în intenția autorului. Pentru sala de concert, așteptăm de la Teodor Grigoriu acea lucrare care să reprezinte față de „Variațiile pe un cîntec de lume de Anton Pann" un pas înainte.

Tînăr talent promițător, pătruns de răspunderea pe care o are atunci cînd se înfățișează într-un concert public la Ateneul R.P.R., Mircea Lucescu s-a prezentat bine pregătit, cu partiturile învățate pe de rost. Este meritorie de asemenea atenția pe care a dat-o creației romînești actuale, sufletul pe care l-a pus în prezentarea Suitei de Teodor Grigoriu. În legătură cu aceasta se cuvine relevată munca de pregătire a lucrării.

Teodor Grigoriu a scris suita în vara aceasta, la Sibiu, în cîteva săptămîni de strînsă colaborare cu dirijorul Lucescu și orchestra, de confruntare a textului muzical cu „ceea ce dă" la audiție. Credem că o asemenea creație în care munca de la masa de scris se verifică necontenit în laboratorul pe care îl reprezintă orchestra, nu poate fi decît bogată în roade pozitive — verificate, de altfel, la audiția de la Ateneu. Este credem un exemplu bun de urmat nu numai de către tinerii compozitori dar chiar și de către cei maturi.

Filarmonica sibiană a cîntat apoi, cu concursul solistic al profesorului Franz Xaver Dressler, Concertul al patrulea în fa major pentru orgă și orchestră de Haendel.

Orchestra condusă de Mircea Lucescu cu nerv și atenție, a eșafodat frumos acest minunat monument sonor a cărui arhitectură este grandioasă. Participarea avîntată, tinerească, a profesorului Dressler a contribuit — în ciuda anumitor deficiențe de ordin tehnic — din plin la aceasta. Cunoscutul motiv al „sturzului" (pentru analogia lui onomatopeică cu cîntul acestei păsări), a fost redat de solist cu finețe și în surdină, cu multă poezie. Dincolo de unele imprecizii ale execuției s-a făcut simțit însă dezacordajul orgii, îndeosebi în partea a treia a concertului. cînd după acel forte, în registrul grav, sonoritățile au fost transpuse, în surdină, în registrul acut.

Orga Ateneului credem că trebuie să sufere o radicală punere la punct, care să cruțe pe viitor urechile ascultătorilor de asemenea lucruri, cu atît mai mult cu cît acest instrument și muzica ce se poate executa la el plac mult publicului.

Profesorul Dressler a dat mai multe suplimente, din Vivaldi, Bach și a făcut o improvizație, de o remarcabilă virtuozitate, pe o temă dată din sală. (Aici avem de făcut observația că ar fi fost indicat ca înainte de a purcede la aceasta, organistul să fi enunțat tema simplu, neîmpodobită).

Partea a doua a programului a fost împlinită cu Simfonia a II-a de Brahms, dirijată de Henry Selbing.

Apreciem munca dirijorului și a orchestrei, concepția justă care a stat la temelia prezentării lucrării. Selbing stăpînește bine orchestra și Simfonia a fost redată cu viață și forță, la răstimpuri cu grație și gingășie.

Pe parcursul audiției avem de făcut și următoarele observații : Coardele (vioara I-a și a II-a) se cer întărite cu noi elemente. Cornii au vădit o muncă serioasă dar au fost deficitari în Allegro non troppo (măsurile 3—6, apoi 456—460, iar în Allegretto grazioso, măsurile 71—75 și 117—118). Violoncelii au cîntat foarte frumos, îndeosebi în Adagio non troppo (măsurile 5—15). Ritardando-ul final din aceeași mișcare a apărut puțin exagerat, iar Allegro con spirito (măsurile 1—15) s-ar fi cerut susținut mai ferm și mai precis. Imprecizii a avut și finalul.

Desigur, sînt chestiuni de detaliu, dar le notăm tocmai pentru că Filarmonica din Sibiu și dirijorii săi reprezintă un colectiv artistic dintre cele mai bune din țară ale căror realizări vor putea fi, în viitor și mai valoroase.

J. V. P.

Prime audiții de muzică romînească la Radio

În ultimul timp, programele de muzică romînească de cameră cuprind din ce în ce mai multe lucrări contemporane, interpretate cu multă muzicalitate. Printre acestea amintim : „Cîntecele de pustiu" de Constantin Silvestri, Cvartetul de coarde în do minor de Anatol Vieru și Sonata pentru violă și pian de Ludovic Feldman.

Constantin Silvestri este unul dintre cei mai interesanți compozitori ai țării noastre, legat întru totul de problemele creației muzicale a veacului al XX-lea. Stăpîn pe meșteșugul componistic, ajuns la un înalt grad de măiestrie, compozitorul a reușit să-și imprime o personalitate, în care o sensibilitate romînească este adesea prezentă. Compozitorul s-a manifestat atît în muzica simfonică cît și în cea de cameră ; genul dramatic, al cantatei și al oratoriului îi sînt mai puțin apropiate. Este interesantă evoluția stilului lui Constantin Silvestri, pornind de la liedurile op. 1, influențate de romanticii germani, pînă la lucrările foarte evoluate ca Toccata pentru orchestră, Cîntecele de pustiu, Liedurile pe versuri de Rilke, Cvartetul de coarde ș. a. Compozitorul, fiind un eminent pianist, a scris mult în genul acestui instrument.

„Cîntecele de pustiu" sînt printre cele mai interesante creații dar și printre cele mai expresive ale autorului. Bine conturate și într-o perfectă unitate de stil, ele alcătuiesc un ciclu, străbătut de nuanțe de o puternică tristețe, ajunsă pînă la un tragism, cu care am început să ne deprindem îndeosebi în mișcările sale lente. Este muzica unui intelectual al secolului nostru care încearcă să se desprindă de o lume, privind înspre alta mai bună, în luptă cu puternicile contradicții care survin. Cu toate acestea, muzica acestor piese nu e lipsită de un umanism profund, de o putere sugestivă deosebită, căreia i se adaugă și o scriitură pianistică cu totul fermecătoare și o variație continuă care dezvăluie fantezia bogată a autorului. Înlăturarea funcțiilor tonale în acest caz constituie un exemplu admirabil în ceea ce privește o muzică inspirată și nu scrisă de dragul căutărilor în sine.

Sonata pentru violă și pian de *Ludovic Feldman.* În ultimul timp e foarte interesant de urmărit felul în care evoluează stilul componistic al lui Ludovic Feldman. Pornind de la inspirație folclorică, grefată pe o concepție clasică, compozitorul a dat mai multe lucrări integrîndu-se în spiritul școlii romînești. În unele lucrări compozitorul prezintă o concepție simplă, cum ar fi în Suita a II-a, ca pe nesimțite să evolueze spre un stil mai avansat, care culminează cu Trio-ul pentru vioară, violă și cello, o foarte inspirată lucrare de muzică de cameră. Sonata pentru violă și pian constituie o punte între cele două concepții ale autorului. Cu toate acestea lucrarea nu e lipsită de farmec și de inspirație. Ea are trei părți turnate în tiparul clasic. Prima este o sonată propriu-zisă, cu teme de o respirație largă, cu o culoare folclorică mai voalată, cu o dezvoltare amplă care se leagă minunat de repriză. Partea a doua are un cald lirism. Autorul folosește în aceasta cu multă pricepere registrele expresive ale violei. Finalul, un rondo-sonată. străbătut de o temă în caracter de cîntec de vînătoare, plin de optimism, face o legătură directă cu partea a doua. Lucrarea se încheie printr-o codă, ce ia aspect de dezvoltare, dînd o încheiere amplă întregii lucrări.

Cvartetul nr. 1 în do minor de *Anatol Vieru :* lucrarea este scrisă în 1955—56, constituind o nouă etapă în dezvoltarea compozitorului. Conceput în forma clasică a sonatei, Cvartetul are patru părți. Prima parte începe printr-o temă energică, cu unele încordări dramatice. Ideea secundă se desparte în alte două, una lirică iar cealaltă deosebindu-se prin ritmica asemănătoare unui marș ; dezvoltarea amplă aduce o repriză care este și punctul culminant al lucrării. Coda încheie pe neașteptate prima parte lăsînd o ușoară nedumerire, care însă nu e de loc supărătoare, ci dimpotrivă trezește mult interes pentru continuarea Cvartetului. Partea a doua, sub formă de scherzo, într-o permanentă vioiciune în expoziție și în reexpoziție, contrastînd puțin cu cele două trio-uri, se leagă de o parte lentă, care ni s-a părut partea cea mai expresivă a lucrării. Aceasta transmite o atmosferă sumbră. de un puternic patetism, luminată de o nuanță lirică în partea mediană. Sfîrșitul acestui lento este liniștitor, cu o nuanță de resemnare. Finalul apare oarecum ciudat prin faptul că este foarte scurt. Acesta poate fi considerat o repriză în mare a primei părți, dînd întregului o nuanță ciclică. Sentimentul optimist rezolvă conflictul dramatic care străbate întreg Cvartetul, echilibrînd perfect piesa, deși finalul pare discordant cu cele trei părți. Forma în acest caz se abate de la canonul cu care sîntem obișnuiți, înlăturînd orice aspect de academism.

În această lucrare compozitorul e mai adîncit, aducînd un alt sentiment față de Concertul pentru orchestră, deși e mai puțin spontan. În ciuda influențelor bartokiene, măiestria și puterea dramatică fac din acest Cvartet o realizare frumoasă. care-l onorează pe autor. Așteptăm pe viitor și alte lucrări în care fantezia sa creatoare să se desfășoare și pe alte planuri

DORU POPOVICI

Recitalul laureaţilor concursului de la Geneva

Concertul vocal dat în seara zilei de 11 noiembrie de Teodora Lucaciu, Dan Iordăchescu şi Ion Prisăcaru a reeditat pentru publicul nostru succesul excepţional obţinut de tinerii cîntăreţi la Concursul Internaţional de la Geneva. Este aci mai mult decît o sumă de reuşite personale. o izbîndă a şcolii romîneşti de canto, reflectînd la rîndul ei o remarcabilă creştere calitativă a nivelului nostru de cultură muzicală.

Talentele vocale n-au lipsit niciodată la noi. Ele au fost însă prea adesea influenţate în mod nefericit de o anume tendinţă degradantă a muzicii de operă, constînd în a pune toată greutatea pe „efectul“ exterior, pe „performanţele“ vocale, urmărind aşa-numita „priză la public“, prin mijloacele cele mai ieftine şi facile. Aici îşi au sursa fenomene supărătoare ca „forţarea“ vocii, vibraţia excesivă, emfaza nesinceră, lăbărţarea, deformarea arbitrară a conturului muzicii — întîlnite nu numai la mulţi dintre soliştii noştri (în proporţii variabile, fireşte), dar şi la cei din alte ţări. În ultima vreme însă, există un curent de reacţie salutară împotriva acestor ecouri tîrzii ale „verismului“ şi naturalismului muzical. Se acordă din nou importanţa cuvenită muzicii vocal-simfonice (oratoriu, cantată) şi liedului — genuri incompatibile cu un asemenea fel de a cînta ; şi, o dată cu aceasta, muzica de operă ea însăşi este aşezată pe baze trainice şi sănătoase, regăsindu-şi echilibrul şi nobleţea artistică.

Tinerii laureaţi ai concursului de la Geneva reprezintă din plin această binevenită tendinţă, care, alături de înzestrarea lor vocală, constituie cheia succesului lor. Concepţia artistică pe al cărei făgaş merg cei trei cîntăreţi este adîncită şi serioasă. Ei cîntă îngrijit şi precis muzical în sensul autentic şi profund al cuvîntului, fără a nesocoti cîtuşi de puţin expresivitatea şi căldura, dar înscriindu-le într-o linie de ansamblu armonioasă şi de bun gust. Controlul riguros al vocii, puritatea intonaţiei, egalitatea între diferitele registre, ritmica precisă, respectul valorii notelor, subtilitatea în nuanţe şi în frazare — iată însuşiri proprii tuturor celor trei cîntăreţi. Din chiar programele lor se poate deduce importanţa primordială acordată liedului, cantatei, oratoriului — această muzică alcătuind adevărata piatră de încercare pentru seriozitatea şcolii şi puritatea stilului. În acelaşi timp însă, muzica de operă a fost şi ea reprezentată într-o proporţie justă, dovedindu-se prin aceasta că tinerii cîntăreţi, departe de a neglija domeniul atît de însemnat al muzicii dramatice, înţeleg să aplice aci achiziţiile experienţei lor artistice.

Dintre cei trei cîntăreţi, basul Ion Prisăcaru este cel care pare a gravita mai mult către muzica de operă. Am preţuit timbrul lui plăcut, stăpînirea mijloacelor tehnice şi o comunicativitate menţinută în limitele decenţei, în ariile din „La Sonnambula“ de Bellini, din „Ernani“ de Verdi, şi mai cu seamă în cele două piese date în supliment : „aria Calomniei“ (Bărbierul din Sevilla) şi aria lui Leporello („Don Giovanni“) unde cîntăreţul a vădit şi un simţ al comicului de bună calitate. Dacă liedul „Lebăda“ de Grieg a fost de asemenea frumos interpretat, ne-au apărut în schimb mai puţin realizate aria de Haendel şi liedul „Linişteşte-te, sufletul meu“ de R. Strauss, pentru care I. Prisăcaru nu are încă liniştea şi amploarea de linie necesară. Se mai simt şi oarecare deficienţe în registrele extreme (mai ales în cel superior), pe care el trebuie să le mai lucreze spre a obţine acelaşi sunet firesc şi plin pe care-l are vocea lui în registrul mediu.

Mai egală şi dispunînd de o tehnică mai finisată ne-a apărut soprana Teodora Lucaciu. Puritatea intonaţiei şi controlul emisiunii merg la ea mînă în mînă cu rotunjirea vocii, cu sensibilitatea şi fineţea frazării, pe lîngă care doar o dicţiune mai clară ar fi de dorit. Convingătoare şi emoţionantă, fără ostentaţie, în ariile de Massenet („Hérodiade“ şi „Manon“), cîntăreaţa a dat un adevărat exemplu de stil în „Cantata“ de Mozart, a găsit inflexiuni suave şi delicate pentru liedul „Dragostea neistovită“ de Hugo Wolf şi a creat o atmosferă de mare intensitate poetică în „Viziune prietenoasă“ de Richard Strauss.

Cel mai complet dintre tinerii cîntăreţi este netăgăduit baritonul Dan Iordăchescu. El întruneşte într-o fericită sinteză calităţile unui material vocal excepţional, ale unei dicţiuni desăvîrşite, ale unei mari expresivităţi, ale unei concepţii artistice mature, echilibrate şi într-adevăr în pas cu cerinţele contemporaneităţii. Cîntăreţul este la largul său deopotrivă într-o arie ca aceea a lui Valentin din „Faust“ de Gounod, interpretată cu suflu eroic dar fără grandilocvenţă sau în liedurile de Mozart („Muza păcii“, „Revenire“) şi de Schumann („Te-am văzut în vis“, „Eu nu cîrtesc“), pe care le cîntă cu o rară puritate de stil, cu o simţire pe cît de intensă, pe atît de interiorizată. Dan Iordăchescu a atins acel grad de evoluţie artistică la care se poate vorbi şi de o notă proprie, personală a interpretării, de un stil specific — evident mai cu seamă în ariile de opere mozartiene : ariile din „Figaro“ şi „Don Giovanni“ s-au remarcat printr-o frazare extrem de netă şi pregnantă, precis articulată, cu un puternic impuls interior ce-i dă căldură, alături de spontaneitate şi tinereţe. Iată la ce ne gîndeam afirmînd că interpretarea lui Dan Iordăchescu (şi într-o anume proporţie, şi aceea a celorlalţi doi solişti) se înscrie în tendinţele mari ale muzicii vocale, aşa cum o concepe timpul nostru.

Felicitînd pe tinerii cîntăreţi pentru frumoasele lor realizări, le dorim din toată inima să menţină, de-a lungul unor cariere pe care le prevedem strălucite, aceeaşi nobilă ţinută şi, în primul rînd, ca prezenţa lor pe scena Operei în locurile pe care le merită din plin, să nu însemne pentru ei începutul unor compromisuri artistice, ci, dimpotrivă, să fie pentru întreg colectivul un exemplu şi un stimulent în sensul unei exigenţe sporite.

M. RĂDULESCU

Note și recenzii

O vizită la Muzeul Schumann din Zwickau

de RADU DRĂGAN

Zwickau. Oraș industrial, destul de întins. Noile clădiri muncitorești ne apar luminoase, prietenoase, cu flori la ferestre. Străzi largi, curate, îngrijite, magazine mari, frumoase, tramvaie, autobuze,forfotă, animație, oameni îmbrăcați în haine de sărbătoare, cu fețe zîmbitoare. E duminică. Unii se îndreaptă spre terenuri de sport, spre gară pentru a porni în excursie, alții se duc la cinematograf, la concert, mulți se plimbă doar, prin oraș.

Apropiindu-ne de centru, vedem tot mai mult amprenta vechiului oraș medieval, păstrat aproape intocmai. Vechea catedrală a cărei primă construcție datează din anul 1200 și care prin 1500 a fost refăcută, așa cum arată și azi, este mîndria locuitorilor. Într-adevăr, ea reprezintă o operă de artă, cu picturi făcute de Michael Wohlgemuth. un elev al lui Dürer, cu cea mai mare orgă din Germania orientală, construită la începutul secolului al XVIII-lea. Străzile în centrul orașului, sint mici, întortochiate, casele vechi păstrează caracterul secolelor trecute. Aci, în „Piața principală", se află casa în care s-a născut Robert Schumann. Păstrată cu dragoste de locuitorii orașului Zwickau, astăzi casa lui Schumann a îmbrăcat haină de sărbătoare. S-a pus placa comemorativă, s-a fixat pe ușa principală inscripția : *Muzeul Robert Schumann.* Astăzi se inaugurează colecția de amintiri din viața marelui muzician, amintiri scumpe poporului german și întregii omeniri.

Intrăm sfioși în casă. O sută de ani au trecut de la moartea compozitorului. Dar astăzi, în mijlocul amintirilor care evocă viața, lupta, suferințele și victoriile lui Robert Schumann ,parcă îl simțim aci, în preajma noastră.

Sîntem conduși de către directorul muzeului, muzicologul Georg Eismann, care a strîns cu grijă și dragoste toate materialele (fotografii, manuscrise, obiecte) expuse în muzeu.

Muzeul este organizat în ordine cronologică. Vedem expuse tablouri reprezentînd aspecte ale orașului Zwickau *de acum peste 100 de ani : casa în* care s-a născut Robert Schumann, centrul orașului, catedrala, apoi actul de naștere al micului Robert, reproduceri după tablourile părinților săi, editorul August Schumann și soția sa, — după tablourile primilor profesori ai lui Robert — după certificate de studii, — după tablouri reprezentînd pe Robert Schumann în primii ani de viață.

Atmosfera în care a trăit anii copilăriei este atît de sugestiv redată, încît ne simțim niște oaspeți în casa lui, înconjurați de căldura casei părintești și de primele aspirații artistice ale lui Robert.

Iată reproducerea unei poezii scrise de Robert Schumann la vîrsta de 17 ani, a cărei muzică nu s-a păstrat. Iată tabloul lui Franz Schubert, idealul muzical al tînărului Robert. Iată și tabloul lui Heinrich Heine, cu care s-a întîlnit tînărul Robert la München și pe ale cărui poezii se vor naște liedurile nemuritoare.

Este epoca în care Robert Schumann era considerat un fenomen pianistic. Este primit în casele de intelectuali, printre care și în casa lui Erdmann Carus, unde o cunoaște pe Agnes Carus, a cărei sculptură o vedem, care îl încîntă pe tînărul Robert cu talentul ei de cîntăreață, deschizîndu-i noi perspective pentru exprimarea sentimentelor în muzică.

Vedem tabloul bunului său prieten Emil Flechsig, care va scrie textul oratoriului „Paradis și Peri".

Intrăm într-altă cameră reprezentînd o altă epocă din viața compozitorului. „Între muzică și drept", *ne lămurește* însoțitorul nostru. Natura poetică a lui Robert se împăca mai greu cu viața animată și cu obiceiurile studențești. La Leipzig, unde se află la studii, face cunoștința profesorului de pian Friedrich Wieck, a cărei figură rece, severă, ne introduce în anii de luptă ai lui Robert Schumann pentru a o cîștiga pe Clara Wieck, pe care o vedem în tablouri ca o tînără încîntătoare, cu o privire caldă, învăluitoare, cu o grație irezistibilă. Dar Schumann pleacă la Heidelberg, pentru a-și continua studiile. Aspecte ale vechiului oraș studențesc ne sînt redate foarte sugestiv.

Tabloul lui Nicola Paganini, virtuozul violonist, pe care Schumann l-a auzit în 1830 la Frankfurt, ne arată o figură inspirată, o puternică personalitate — care ne ajută să simțim influența pe care a avut-o în alegerea carierei sale „Între muzică și drept" pare să se hotărască.

Robert o revede pe Clara Wieck la Leipzig. Clara, o pianistă remarcabilă, încă din copilărie, se impune tot mai mult. Ni se arată medalionul pe care marele Goethe i l-a dăruit în urma unui concert al ei. Întîmplarea face ca în anul 1832, la Zwickau, Clara să fie solistă a unui concert la care se cînta un fragment al uneia din primele lucrări ale lui Schumann. Afișul concertului a fost păstrat în reproducerea pe care o vedem. Cuprinde și un Scherzo pentru orchestră, compus de Clara Wieck, în afară de concertul pentru pian și orchestră de Pixis, Poloneza de Moscheles, Variațiuni de Herz, toate cîntate de Clara Wieck.

Continuăm vizitarea muzeului. Delegația noastră, care a participat la concursul Schumann la Berlin, urmărește cu atenție toate explicațiile și cercetează pas cu pas comorile păstrate în casa Schumann.

Intrăm într-un nou capitol din viața marelui compozitor. Muzicologul Georg Eismann ni-l anunță : Anii de măiestrie și luptă pentru Clara Wieck.

Vedem un facsimil al publicației „Neue Zeitschrift für Musik" creată de Robert Schumann în 1834, în vîrstă de 24 ani, publicație cu caracter progresist, care a avut o mare influență în propagarea ideilor înaintate.

În fața pianului pe care a cîntat Clara Schumann

Facem cunoştinţă cu Ernestine von Fricken, o tînără pianistă de 18 ani, elevă a lui Friedrich Wieck, pentru care Schumann avea sentimente mai adînci şi pentru care Schumann a scris „Carnaval“ op. 9 şi Studiile simfonice op. 13. Totuşi, dragostea cea mare pentru Clara Wieck învinge. Refuzul familiei Wieck de a consimţi la căsătoria Clarei cu Robert îi procură acestuia multe necazuri şi îi zdruncină nervii — şi aşa slabi. Marea fantezie în do major op. 17 a fost compusă pentru Clara în această perioadă grea.

Iată un facsimil al manuscrisului unei părţi din „Scene de copii“ op. 15, apoi reproducerea actului de numire a Clarei Wieck la Viena ca pianist-virtuos, de către împăratul Austriei. Clara pleacă în 1838 la Viena, cu consimţămîntul tatălui ei la căsătoria cu Robert. Ni se arată portretele celor doi logodnici. Pleacă şi Schumann la Viena, unde — vedem din reproduceri — compune, plin de bucurie, Humoreska op. 26, Carnaval la Viena, op. 26 şi multe altele. Reproducerea manuscrisului liedului „Tu eşti ca şi o floare“, ne mişcă în mod special: vedem scris de mîna lui Robert Schumann: Pentru Clara mea!

În sfîrşit, după atîtea suferinţe, cei doi îndrăgostiţi se pot căsători! Vedem un desen al bisericii Schönfeld, lîngă Leipzig, unde la 12 septembrie 1840 are loc ceremonia religioasă a căsătoriei lor.

Tablourile, de aci înainte, înfăţişează activitatea componistică a lui Robert şi cea pianistică a Clarei. Vedem sala de concerte „Gewandhaus“ din Leipzig, unde multe din operele lui Schumann au văzut lumina rampei. Vedem afişele care anunţau: Simfonia primăverii (op. 38), Cvintetul pentru pian, 2 viori, viola, violoncel, concertul pentru pian şi orchestră, lieduri, 40 piese de pian pentru tineret, marşuri pentru pian (op. 76) şi opera sa „Genoveva“. Vedem, în fine programul sărbătoririi primirii la Düsseldorf a lui Robert Schumann şi Clara Schumann — (Robert fusese numit directorul muzical al Conservatorului din Düsseldorf), precum şi prima fotografie (Dagherrotipie) a lui Robert Schumann, la vîrsta de 40 ani. Figura sa crispată, îngîndurată, impresionează prin duritatea trăsăturilor, care arată boala de nervi de care suferea şi care avea să-i pricinuiască sfîrşitul tragic pe care îl cunoaştem.

Ultima perioadă din viaţa sa zbuciumată, ne este înfăţişată cu reproduceri ale etapelor călătoriei soţilor celebri în Rusia, călătorie plină de succese, dar şi plină de suferinţă pentru Robert, a cărui boală se agrava mereu.

Reproduceri ale oraşului Dresda din acele timpuri ne vorbesc despre vizita soţilor Schumann în acest oraş, unde trăia Richard Wagner; despre prietenia lui Robert cu marele violonist Josef Joachim, despre legătura soţilor Schumann cu tînărul Johannes Brahms. Evenimentele politice ale anului 1848 lasă urme în creaţia lui Robert Schumann: găsim facsimilul partiturii de „coruri ale libertăţii“, „marşuri de baricadă“, „marşuri populare“, care arată concepţia politică a lui Schumann; el scrie, de altfel, că „republica este totuşi cea mai bună formă a statului“.

Parcurgem aspectele ultimului capitol al vieţii lui Robert Schumann. În Düsseldorf, lucrează ca director al Conservatorului, ca dirijor al bisericilor Maximilian şi Lambertus.

Un aspect al podului peste Rin, la Düsseldorf, ne arată locul de unde Schumann, bolnav de nervi, s-a aruncat în apă, în 27 februarie 1854.

De abia acum descoperim o fotografie a copiilor soţilor Schumann, cei şase copii, cu figuri triste, preocupate, conştienţi parcă de toată tragedia tatălui lor. Cea mai mare, Maria, are înfăţişarea Clarei, cu aceeaşi ochi mari, trişti, adînci — predestinaţi parcă pentru suferinţă.

Vedem copia manuscrisului ultimei lucrări a lui Robert Schumann: Tema în mi bemol major.

Încercarea de sinucidere a genialului muzician nereuşind, el a mai trăit doi ani într-un ospiciu la Bonn, iar în 29 iulie 1856 se stinge şi este înmormîntat în cimitirul oraşului Bonn. Vedem reproducerea unei picturi în acuarelă reprezentînd mormîntul lui Robert Schumann, aşa cum arăta atunci.

Vizitarea muzeului continuă.

Ni se arată în imagini aspecte din viaţa Clarei Schumann, care, ca interpretă, a continuat să facă cunoscută lumii întregi opera lui Robert Schumann.

Iat-o cîntînd cu violonistul Joachim, iată portretul ei la vîrsta de 79 ani, iată locuinţa ei din Frankfurt, şi bustul ei din anul 1896, anul morţii sale.

Ni se înfăţişează fotografia ultimului copil al soţilor Schumann, Eugenie, la pianul Clarei Schumann, pian pe care îl avem acum în faţă, pian ale cărui clape au fost mîngîiate de soţia compozitorului. Fotografia este făcută în 1927 la Zwickau.

Ultima cameră a muzeului cuprinde obiectele şi mobila folosită de celebrii soţi. Pianul, biblioteca, masa de lucru cărţi, tablouri.

Le privim cu evlavie. Sîntem cuprinşi de emoţie. Nu putem rosti cuvinte, care ni se par prea simple în comparaţie cu măreţia sentimentelor pe care le încercăm.

Ne luăm rămas bun de la Dr. Georg Eismann devenit între timp prietenul nostru, şi ne îndreptăm, într-o zi frumoasă de vară, în plin soare, spre parcul public al oraşului, pentru a asista la inaugurarea monumentului Robert Schumann, opera sculptorului Johannes Hartmann.

Întregul oraş comemorează 100 de ani de la moartea marelui compozitor.. Împreună cu locuitorii oraşului Zwickau, cu poporul german, toate popoarele lumii cinstesc memoria lui Robert Schumann.

„Dirijorul de cor“ (E. S. P. L. A. 1956)

Corul, gen de producţie muzicală foarte iubit, prin accesibilitatea lui, este factorul principal în activitatea zecilor de mii de echipe artistice de amatori care înfloresc azi pe cuprinsul patriei noastre. Sutele de mii de cîntăreţi care au participat în acest an la concursurile raionale, regionale şi pe întreaga ţară, dovedesc cu prisosinţă caracterul de masă al mişcării noastre artistice de amatori.

Dar calitatea artistică a corurilor de amatori depinde, în cea mai mare parte, de talentul, pregătirea, puterea de muncă şi de organizare a dirijorului, care, în cele mai numeroase cazuri, nu este absolventul vreunei şcoli muzicale ci, un învăţător, un amator mai dotat cu simţ muzical, adeseori ridicat chiar din mijlocul coriştilor.

În condiţiile avîntului mereu crescînd al vieţii muzicale din ţara noastră şi a exigenţelor auditorilor, dirijorii acestor coruri simt nevoia de a fi ajutaţi pentru a-şi putea îndeplini, cu mai mult succes, menirea lor. Iată de ce cartea „Dirijorul de cor“ a fost aşteptată cu o legitimă nerăbdare şi de ce, prima ediţie s-a epuizat la un scurt timp de la apariţie.

Scrisă cu incontestabilă competinţă într-un stil clar şi bogat ilustrată, lucrarea, apărută sub îngrijirea Casei Centrale a Creaţiei Populare este, fructul înmănunchierii străduinţelor a patru membri ai corpului didactic de la conservatorul „Ciprian Porumbescu“: Ion Vicol, Zeno Vancea, Alexandru Tiberiu şi Ion Marian.

După un scurt — dar bine documentat — istoric al dezvoltării cîntării corale romîneşti (Zeno Vancea), *sînt analizate însuşirile pe care trebuie să le posede un dirijor, rolul său multilateral, legătura sufletească cu elementele ansamblului şi necesitatea de a-şi dezvolta continuu muzicalitatea, auzul, memoria, gestica, mimica etc.* (I. Marian).

Îndrumări foarte preţioase sînt date în capitolul despre „Organizarea unui cor“ (I. Vicol), *arătîndu-se ce condiţii trebuie să îndeplinească coriştii, criteriile de selecţionare a lor şi a dirijorului, cum ia naştere şi cum lucrează un cor.*

În capitolul „Despre aparatul vocal, organul auzului şi igiena lor“, în cel privitor la „Vocile şi întinderea lor, respiraţia, emisiunea vocală“ şi în cel privitor la repetiţii (Alex. Tiberiu) *dirijorii şi coriştii găsesc un minimum de cunoştinţe necesare cu privire la fiziologia aparatului vocal şi tehnica emisiunii şi a cîntului.*

S-a constatat de foarte multe ori că unii dirijori bat anumite măsuri greşit şi că gestica lor nu este îndeajuns de grăitoare pentru corişti, în precizarea începutului execuţiei (avîntul, „respiraţia“), în executarea fermatelor etc.

Cu mult discernămînt este redactat capitolul „Tehnica dirijorului coral“

(I. Marian), material ilustrat cu exemple muzicale, cu desene şi scheme foarte sugestive, mai cu seamă cînd se referă la „intrări", „timpul de pregătire" şi la „închiderea coroanei".

După cum se ştie, un bun dirijor are nevoie de cunoştinţe profesionale cît mai complete pentru a pătrunde adevăratul conţinut al creaţiei muzicale ce interpretează şi a-l transmite auditorului, prin intermediul corului său. De aceea preţuim la o înaltă valoare capitolul „Despre formele muzicale" în care acest subiect este tratat ştiinţific şi cu un remarcabil simţ pedagogic. Pornind de la celulă şi motiv, autorul (Zeno Vancea) lămureşte şi precizează — cu definiţii clare şi cu exemple potrivite — noţiunile de semiperioadă, perioadă, frază mare, lied, uvertură, suită, sonată, simfonie, concert instrumental etc. făcînd apoi în mod practic analiza formei de sonată. De un real folos pentru dirijorii de coruri este de asemenea cercetarea, sub unghiul analizei formei muzicale, a unei compoziţii vocale, în formă de „rondo", „Haz de necaz", a clasicului nostru Gheorghe Cucu, îndrumările cu privire la noţiunea de interpretare (legată de anumite principii de bază ale construcţiei formelor) şi lămuririle privitoare la stilul omofon, polifon, contrapunct, canon şi fugă.

Deoarece lucrarea este axată pe cunoştinţele necesare dirijorului de cor, credem că acest capitol ar fi trebuit să vorbească ceva mai pe larg despre baladă, cantată, oratoriu, operă, operetă, genuri vocale sau vocal-simfonice din care multe formaţii de amatori interpretează selecţiuni sau coruri.

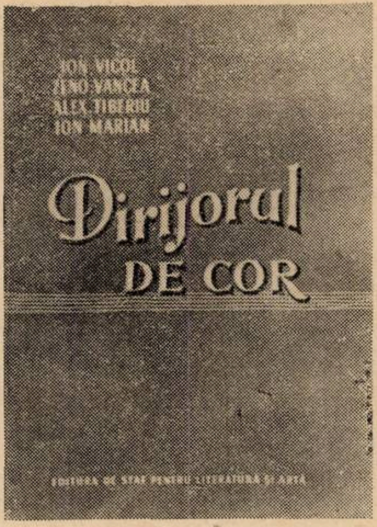
În partea finală a cărţii, care tratează despre interpretare şi despre organizarea concertelor şi festivalurilor (I. Vicol), dirijorii de cor pot afla o bună parte din îndrumările de care au nevoie. (Disciplina, punctualitatea, intrarea şi ieşirea din scenă, darea tonului, discuţii după fiecare concert etc.).

*

Nu încape îndoială că lucrarea „Dirijorul de cor" a umplut un gol foarte simţit în viaţa muzicală a amatorilor noştri; de aceea s-a bucurat de o apreciere favorabilă.

Ţinîndu-se însă seama că ea se adresează, în general, unor elemente cu o pregătire profesională limitată, socotim că lucrarea suferă uneori de lipsa unor explicaţii clare şi de exemple practice. Şi-ar fi găsit locul aici şi anumite exemple concrete, pozitive sau negative, relevate cu ocazia diverselor concursuri sau producţii ale echipelor de amatori. De aceea, fiind convinşi că va urma o a doua ediţie a lucrării, am socotit că nu pot fi considerate ca lipsite de folos observaţiile ce vom face.

Este desigur foarte necesar ca dirijorul să prezinte piesa muzicală înainte de a o pune în repetiţie şi sîntem cu totul de acord că „prezentarea (sublinierea este a autorului, n. r.) de cele mai multe ori stîrneşte interesul colectivului", (pag. 17) dar ar fi fost mult mai necesar să se explice cum se face o prezentare şi să se dea chiar un model sau plan de bună prezentare.



S-a observat adeseori cum corul intră în scenă fără pregătirea prealabilă şi strict necesară a vocilor, din care cauză primele piese se execută rigid iar tonul iniţial scade; de aceea îndemnul dat ca „Înainte de a se urca pe scenă, dirijorul este dator să facă încălzirea vocilor prin vocalize" (pag. 133) este foarte înţelept. Numai că dirijorul amator vrea să ştie ce sînt şi cum se fac aceste vocalize, pe ce intervale, în ce ambitus vocal, dacă se fac deodată cu toate grupele sau separat, etc. căci altfel, cu vocalize improvizate şi necontrolate temeinic, coriştii vor intra în scenă obosiţi.

Apreciem favorabil importanţa ce se dă respiraţiei coristului, aceasta fiind o problemă esenţială a cîntului, ca şi sfatul dat dirijorilor „să facă insistent cu toţi corişti exerciţii tehnice de respiraţie" (pag. 25), deoarece acest adevăr este ignorat în mare măsură. Aceste exerciţii însă nu se pot face oricum şi la inspiraţia de moment a dirijorului, căci s-ar ajunge la rezultate dăunătoare. De aceea credem că trebuie să se indice trei—patru exerciţii de respiraţie dintre cele recunoscute ca folositoare cîntăreţilor.

Recomandările cu privire la buna dicţiune sînt foarte binevenite, deoarece vocile cu o pronunţie promptă şi clară trec mai uşor rampa scenei (pag. 24). De un real ajutor ar fi fost şi indicarea mai multor exerciţii şi mecanisme pentru corectarea şi precizarea consoanelor greu de pronunţat, în special în cuvintele care se confundă (ca de exemplu: cară — gară, fac — fag, şură — jură, sare — zare, fată — vată, pere — bere, vals — fals etc).

Din lipsă de cunoştinţe tehnice mulţi dirijori nu controlează şi nu corectează emisia greşită a coriştilor; de aceea nu pot realiza omogenizarea corului, nuanţele dorite şi un colorit variat. Pentru îndreptarea acestui rău cartea arată necesitatea de a se face „şedinţe speciale pentru obţinerea unei emisiuni corecte a vocilor", pentru a se înlătura „imediat greşelile de emisiune înrădăcinate". Dar greşelile de emisiune înrădăcinate nu se pot înlătura imediat ci, printr-o muncă de specialitate perseverentă şi — uneori — de lungă durată. Ar fi fost deci foarte util să se arate ce trebuie să cuprindă acele „şedinţe speciale" (pag. 43).

Vorbindu-se de alcătuirea celor mai potrivite programe pentru anumite comemorări şi sărbători naţionale, se dau sfaturi preţioase (pag. 140). Socotim totuşi că nu ar fi fost de prisos dacă s-ar fi dat şi cîteva modele de astfel de programe.

Din mulţimea normelor valoroase cu privire la interpretare desprindem o afirmaţie care ni se pare confuză şi credem că ea nu corespunde adevăratei intenţii a autorului. Se afirmă că „altfel se intonează cuvîntul „mamă" într-o poezie de Eminescu, altfel într-o poezie de Coşbuc" (pag. 131) (?!)

Dacă în general ilustraţiile cărţii sînt reuşite, figura nr. 3 este rău şi greşit desenată (pag. 31). În legendă se spune că înfăţişează „coardele vocale" dar aceasta nu corespunde realităţii. Ea înfăţişează o parte din aparatul fonator. Coardele vocale indicate cu litera C nu se văd în această figură. Se confundă coardele vocale cu „glote" (cuvînt trecut în paranteză şi la plural. după cuvintele „coardele vocale"). De asemenea se confundă cavitatea bucală cu cavitatea nazală (notată greşit E). Indicarea omuşorului este neprecisă.

Ilustraţia „Corul Căminului Cultural din Penciul Nou" (pag. 45) are un aspect plăcut; constituie însă un rău exemplu pentru dirijori şi corişti, deoarece fetele din acest cor cîntă cu mîna stîngă pe abdomen, jenînd respiraţia, element primordial al cîntului.

S-au mai strecurat şi mici greşeli sau scăpări ca, de exemplu: în legenda figurii 4 (urechea) lipseşte litera E (nicovala), la pagina 43; indicaţia pentru întrebuinţarea metronomului este azi mult mai simplă decît cea de la pagina 70; titlurile multor exemple muzicale au o literă mult mai mare decît titlurile capitolelor din care fac parte (pag. 62—75); în loc de Miaskovski, „compozitor a 27 simfonii" a apărut Maiakovski (pag. 104).

Datorită faptului că patru autori au tratat separat subiecte deosebite sînt de remarcat şi unele repetări, ca acele privitoare la repetiţii, interpretare, emisiune etc.

Cu toate lipsurile semnalate, această carte, atît de necesară mişcării artistice de amatori, are o deosebită valoare şi nădăjduim că observaţiile noastre vor fi privite ca o contribuţie modestă la îmbunătăţirea ediţiei viitoare.

AL. COLFESCU

„Metoda de acordeon“ de Mişu Iancu şi Petre Romea

Este vorba de ediţia a II-a a acestei metode, prima ediţie apărută în 1951 fiind repede epuizată. Lipsa ei a fost puternic resimţită în ultimii ani, cu atît mai mult cu cît ea este unica lucrare de acest gen. Numărul amatorilor acestui instrument foarte popular a crescut mult şi tinde să cuprindă straturi cît mai largi atît în oraşe cît şi la sate, dovadă numărul neobişnuit de mare al cererilor.

Deşi există în momentul de faţă patru fabrici de acordeoane în ţară, totuşi se mai importă o cantitate apreciabilă de astfel de instrumente. Totodată numărul şcolilor populare de artă şi al elevilor respectivi s-a mărit simţitor. E vorba de aproximativ 16 şcoli cu sute de elevi. În legătură cu răspîndirea crescîndă a acordeoanelor la noi, îmi permit să citez următoarele din cartea eminentului folclorist (Tiberiu Alexandru „Instrumente populare“ apărută de curînd:

„În vremea noastră acordeonul continuă să pătrundă în sate pe o scară cît mai întinsă, în ciuda costului său ridicat. Îl impune pe de o parte sunetul său limpede şi puternic, iar pe de altă parte faptul că un singur executant poate cînta atît melodia cît şi partea de acompaniament, ba îşi poate acompania propriul său glas. Aşa se face că îl găsim în mîna multora dintre lăutarii noştri, dintre care unii ca Marcel Budală sau Ilie Udilă îl stăpînesc cu mare măiestrie, izbutind să scoată din el intonaţii potrivite specificului nostru popular“.

Să sperăm cà de data aceasta tirajul mai urcat al ediţiei a doua a metodei va putea satisface în mai bună măsură nevoile elevilor şi profesioniştilor. Deoarece subsemnatul a făcut recenzia acestei metode la prima ei apariţie (nr. 2 al revistei „Muzica“ din 1951) permiţîndu-mi atunci să cer cîteva îmbunătăţiri şi să dau unele sugestii, voi încerca în rîndurile de mai jos să-mi exprim modestele mele păreri în ce priveşte noua lucrare şi să urmăresc în ce măsură ea aduce contribuţii noi faţă de prima ei versiune. Nu voi repeta aci cuvintele călduroase cu care am salutat atunci apariţia Metodei de acordeon a lui Mişu Iancu şi Petre Romea. Părerile specialiştilor şi ale celor îndrăgostiţi de acest instrument au confirmat ulterior din plin meritele autorilor. Subliniez totuşi că e vorba de una dintre cele mai reuşite şi bine închegate lucrări pedagogice în domeniul instrumentelor populare. Totodată îmbunătăţirile şi completările aduse în a doua ediţie, reprezintă realizări însemnate şi ridică şi mai mult valoarea lucrării. Voi sublinia cîteva dintre cele care mi se par mai importante.

„Semne de nuanţare, indicaţii de mişcare de expresie şi interpretare“ *(pagina 59—60) sînt sensibil îmbogăţite. Ele aduc un real folos multor muzicieni care nu posedă dicţionare. Notaţiile respective corect traduse din limba italiană, sînt aci la îndemîna tuturor interpreţilor şi instrumentiştilor.*

„Gamele romîneşti“ *(pag. 82—85) sînt mai corect şi mai logic prezentate, în mai strînsă legătură cu exemplele citate.*

„Măsurile complexe (mixte)“ — *pag. 107—108 — reprezintă un capitol nou şi foarte valoros, inclusiv exemplele adăugate, deoarece aceste măsuri abundă în muzica populară romînească. Familiarizarea elevului cu această ritmică care imprimă muzicii populare o savoare excepţională, alături de atîtea alte caracteristici originale şi interesante, este foarte bine venită şi n-ar trebui să lipsească din nici o lucrare pedagogică serioasă*

Un capitol nou îl formează şi „Cifrajul pentru ghitară“ *(pag. 114) cu posibilităţile de aplicare la acordeon, la fel piesele pentru pian cu transcripţiile alăturate. Ele urmăresc deprinderea executantului, de a face el însuşi astfel de transcripţii necesare, din păcate, din cauza lipsei accentuate a materialului original şi chiar a celui transcris.*

O altă adăugire importantă o reprezintă capitolul „Transpoziţia“ *îndrumînd pe acordeonişti să stăpînească tehnica, nu tocmai uşoară, dar foarte necesară în practică, a transpunerii unei piese muzicale în altă tonalitate. În afară de latura ei practică, tehnica transpoziţiei dezvoltă într-o bună măsură auzul şi muzicalitatea elevului, aş spune a oricărui elev, de la orice instrument.*

Partea teoretică se termină la prima versiune înaintea capitolului „Cifrajul pentru ghitară“ inexistent acolo şi era urmată de un „Apendice“ cu şapte piese muzicale. Această parte a fost înlocuită cu o colecţie mai numeroasă şi mai amplă de piese prin a căror execuţie elevul îşi poate verifica progresele sale tehnice şi muzicale, dar totodată să satisfacă legitima sa dorinţă de a face muzică. Au fost adăugate piese originale de exemplu: „Polca“ de Mişu Iancu şi Petre Romea, piesă de o accentuată virtuozitate precum şi transcripţii ca de exemplu: „Valurile Dunării“ cu un final nou, modernizat. Remarcăm şi întreaga uvertură „Egmont“ de Beethoven. Adăugirea acestei uverturi pe lîngă alte piese de Haendel, Schumann, Schubert, Grieg şi Ceaikovski pentru elevi şi amatori mai avansaţi, are ca scop formarea şi dezvoltarea gustului pentru muzica cultă, uşurînd şi pregătind şi pe această cale înţelegerea şi răspîndirea muzicii clasice în straturile largi ale ascultătorilor. Adevăratul „Apendice“ în această a doua versiune (pag. 166) se adresează acelora care doresc să-şi ticluiască ei înşişi diferite transcripţii şi adaptări sau să compună piese pentru acordeon; deci, în primul rînd profesorilor, aranjorilor, orchestratorilor şi compozitorilor, punîndu-le la îndemînă indicaţii preţioase.

Ultimul capitol, de asemenea nou, despre rolul şi tratarea acordeonului în diferite orchestre, de dans, de teatru, de muzică populară şi simfonică, aduce o contribuţie importantă şi deschide drumuri noi.

În concluzie: în această a doua versiune autorii au ţinut seamă de o serie de sfaturi şi sugestii la care s-a adăugat fără îndoială propria lor experienţă şi dorinţa de perfecţionare a lucrării, realizînd o metodă mult îmbunătăţită şi amplificată care merită toate laudele. Trebuie semnalată şi contribuţia Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă care, folosindu-se de mijloacele tehnice de care dispune astăzi, a prezentat lucrarea de faţă într-o formă estetică superioară. O singură dorinţă a rămas încă în bună măsură neîmplinită: este vorba de lipsa pieselor originale scrise pentru acest instrument atît de popular. Ne lipsesc caiete cu studii tehnice şi mici cîntece pentru începători, care să meargă mînă în mînă cu metoda pentru acordeon, transcripţii de folclor, piese concertante etc.

Trebuie stimulaţi compozitorii noştri în acest sens într-o măsură mai largă ca pînă acum şi ar fi de dorit ca E.S.P.L.A. să înscrie astfel de piese în planul ei viitor. Dacă am face o comparaţie cu edituri străine, de exemplu cu cele poloneze, germane, etc., ale căror cataloage numără pagini întregi cu titluri ale pieselor pentru acordeon, constatăm că la noi totul se rezumă exclusiv la această metodă. Aşteptăm în primul rînd chiar de la autorii Metodei de acordeon să îmbogăţească literatura de specialitate cu lucrări noi, originale, prelucrări de folclor şi transcripţii, exemplu care sperăm că va fi urmat în curînd şi de alţi compozitori.

LUDOVIC FELDMAN

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

PAGINI
DIN
CREAȚIA ROMÎNEASCĂ DE OPERĂ
V

Supliment la revista

MUZICA

CUPRINS

Paul Constantinescu

PANĂ LESNEA RUSALIM

Operă în trei acte, libretul de Victor Eftimiu

Aria Radei — actul II, tabloul II (pag. 3)
Corul haiducilor — actul I, tabloul I (pag. 7)
Aria lui Rusalim — actul III, tabloul II (pag. 11)

Constantin Nottara

LA DRUMUL MARE

Operă dramatică într-un act

Fragment din scena V-a (pag. 14)

I. Nonna Ottescu

DE LA MATEI CITIRE

Operă bufă

Aria tenorului din actul II (pag. 23)

Lucian Teodosiu

PAPURĂ ÎMPĂRAT

Din lumea basmelor

Operă feerică în 4 acte după „Sinziana și Pepelea“
de V. Alecsandri

Cor din actul III (pag. 29)
Aria Zmeului din actul IV (pag. 33)

SUPLIMENT LA «MUZICA»
Nr. 12 — 1956

PANĂ LESNEA RUSALIM

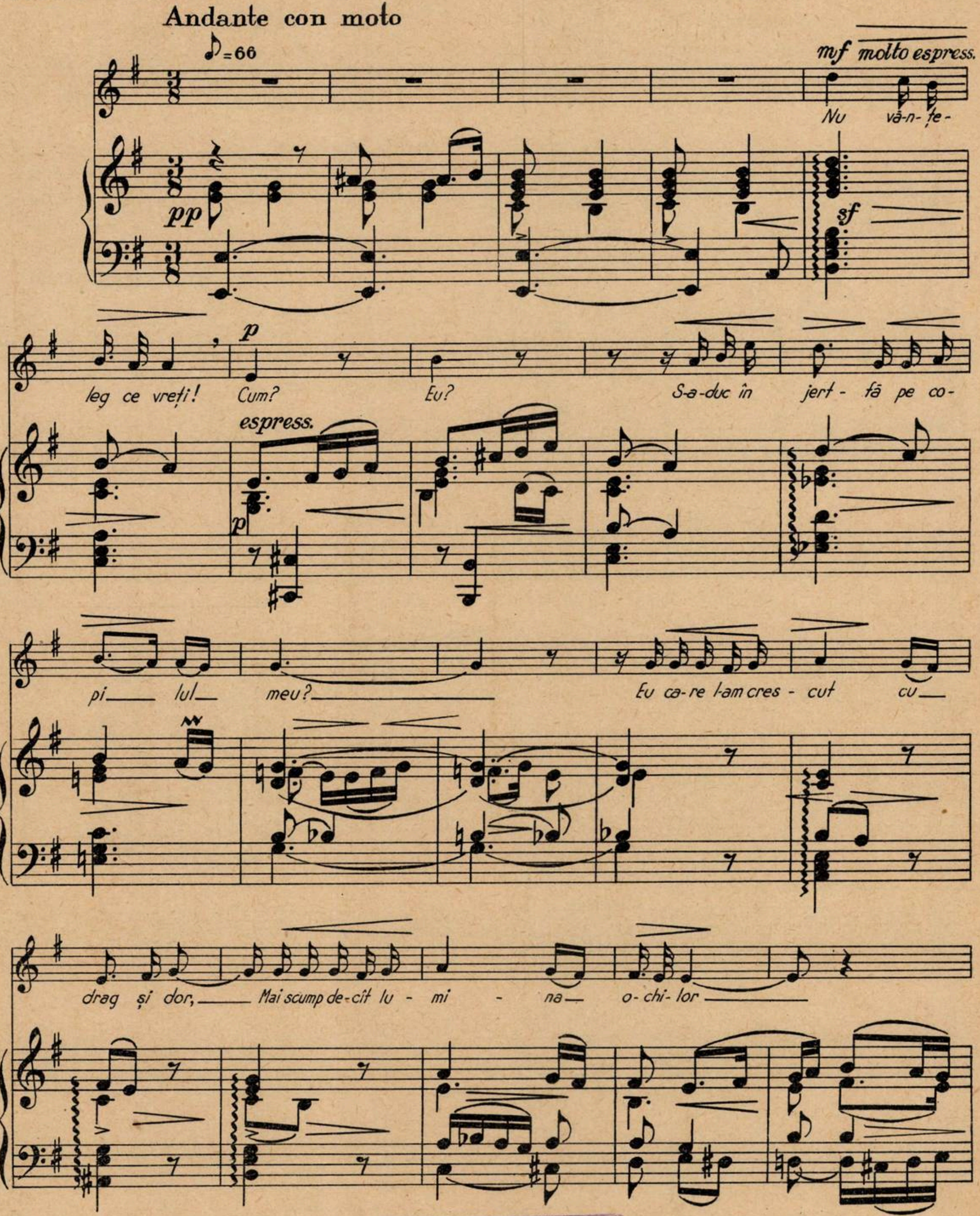
OPERĂ IN 3 ACTE

Aria Radei

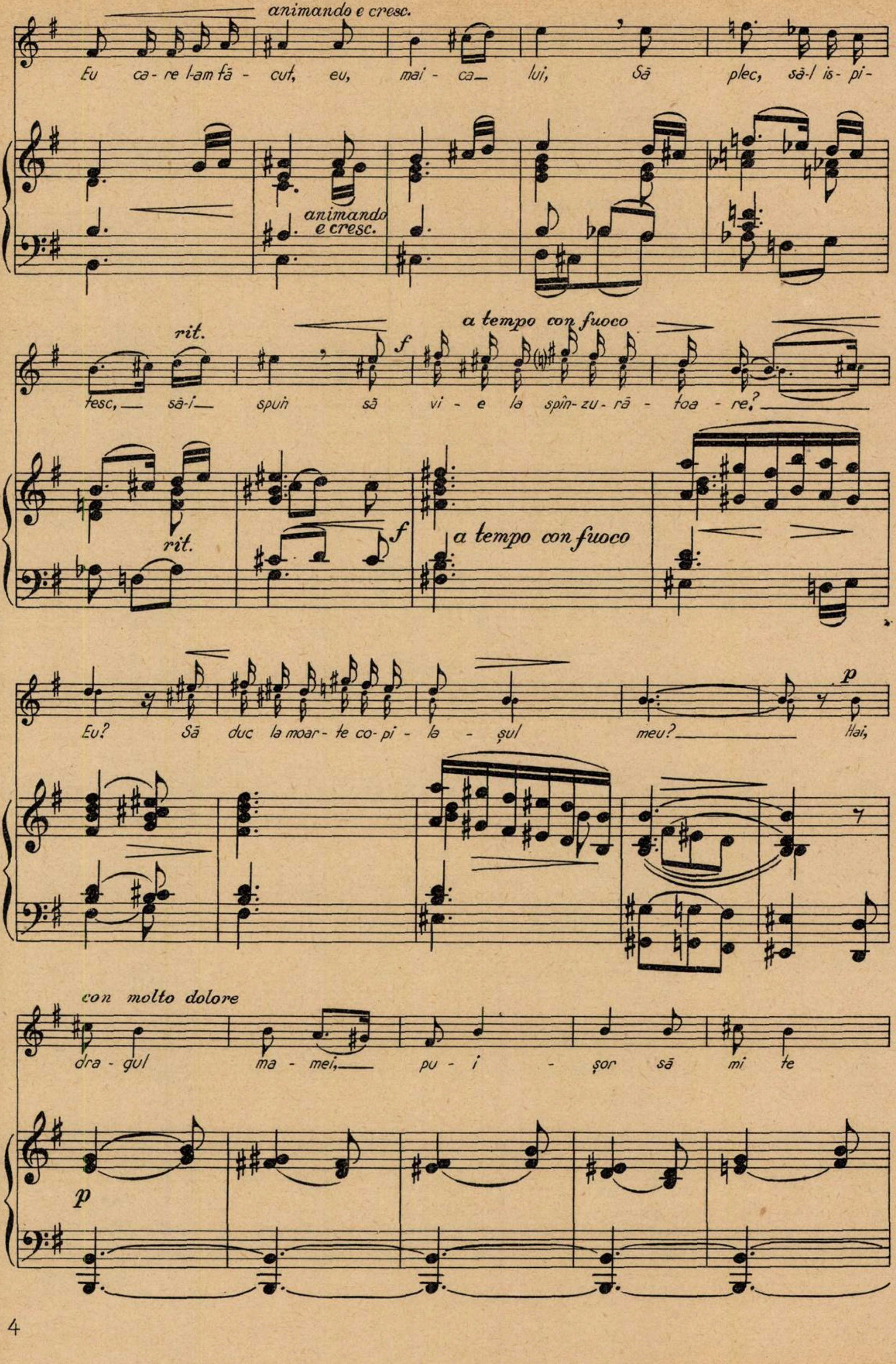
(actul II, tabl. II)

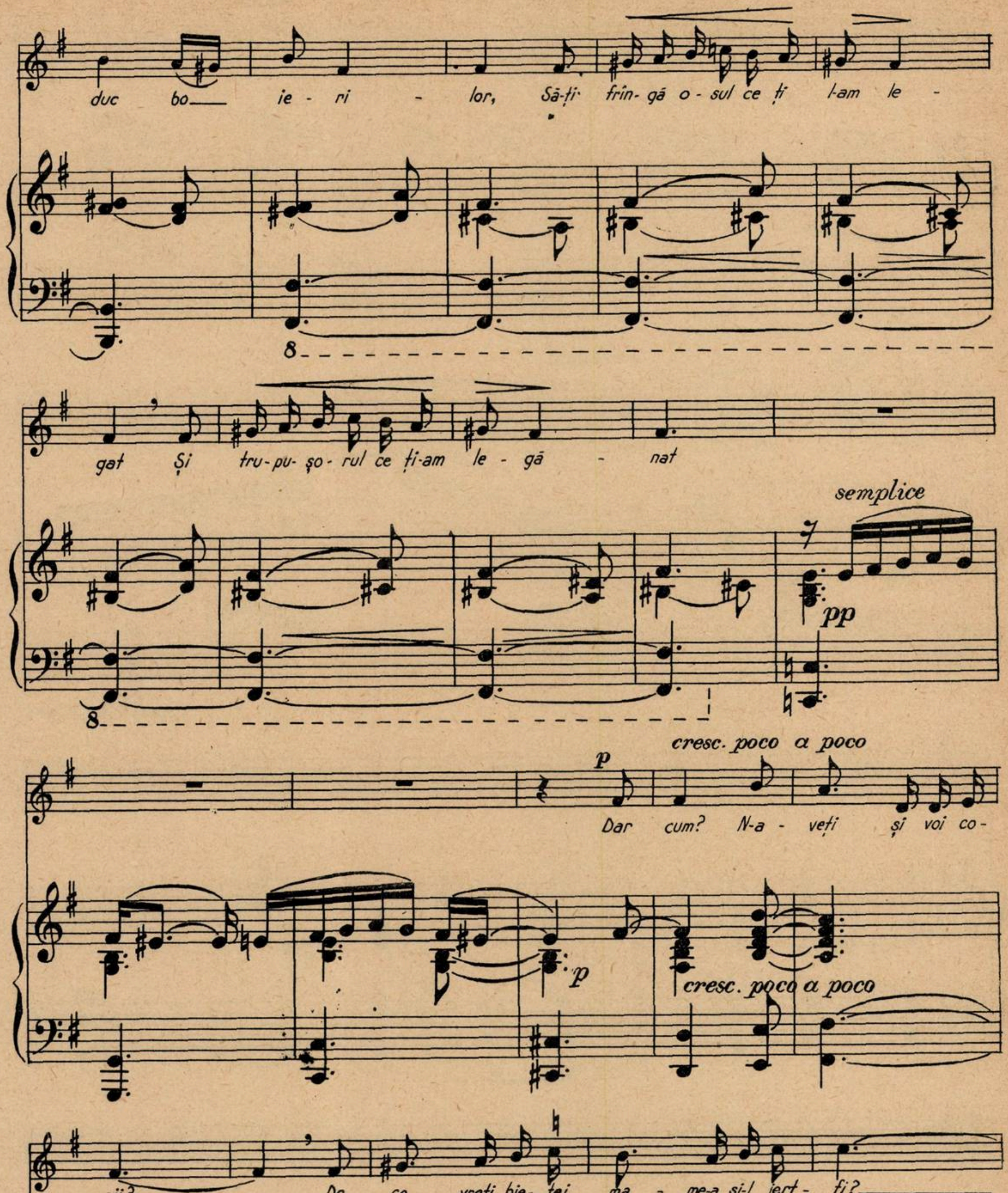
Libretul:
VICTOR EFTIMIU

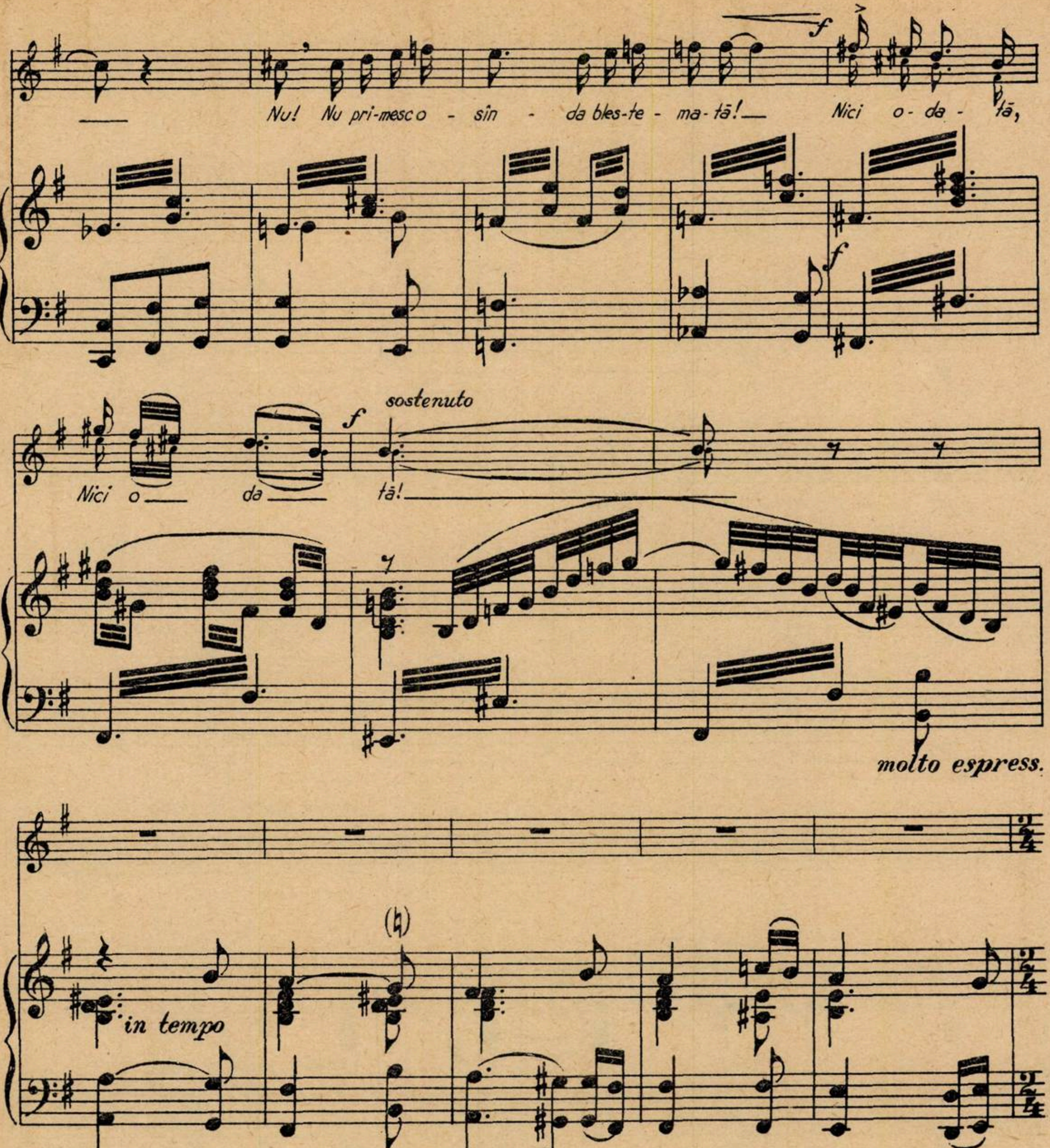
Muzica:
PAUL CONSTANTINESCU


Andante con moto
♪=66
mf molto espress.
pp
sf
Nu vâ-n-ţe-leg ce vreţi!
p
Cum?
Eu?
S-a-duc în jert-fă pe co-
espress.
p
pi-lul meu?
Eu ca-re l-am cres-cut cu
drag şi dor,
Mai scump de-cît lu-mi-na o-chi-lor

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

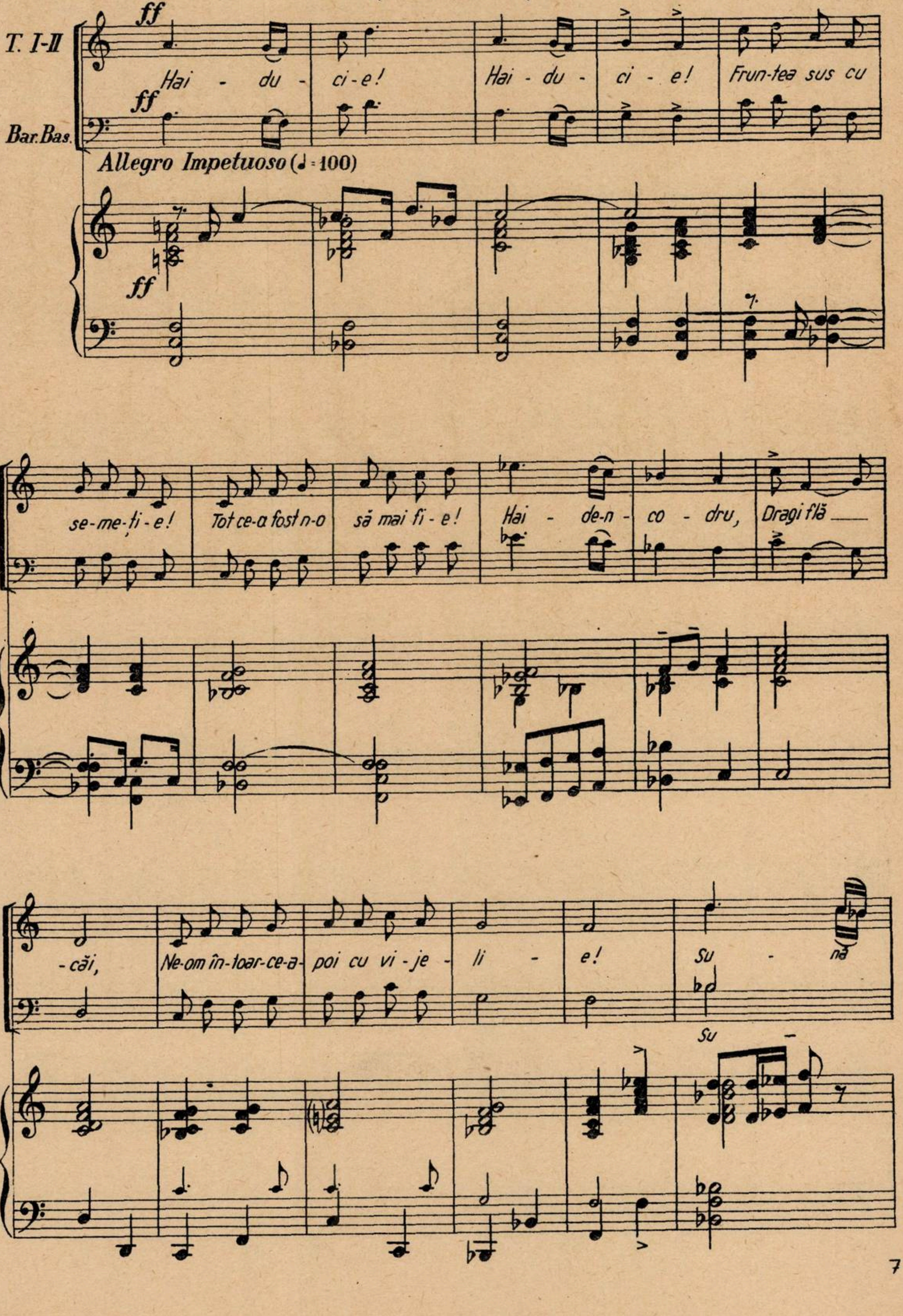

animando e cresc.
Eu ca - re l-am fă - cut, eu, mai - ca lui, Să plec, să-l is - pi -
animando e cresc.
rit.
a tempo con fuoco
f
tesc, să-i spun să vi - e la spîn - zu - ră - toa - re?
rit.
f
a tempo con fuoco
Eu? Să duc la moar - te co - pi - la - șul meu? Hai,
p
con molto dolore
dra - gul ma - mei, pu - i - șor să mi te
p

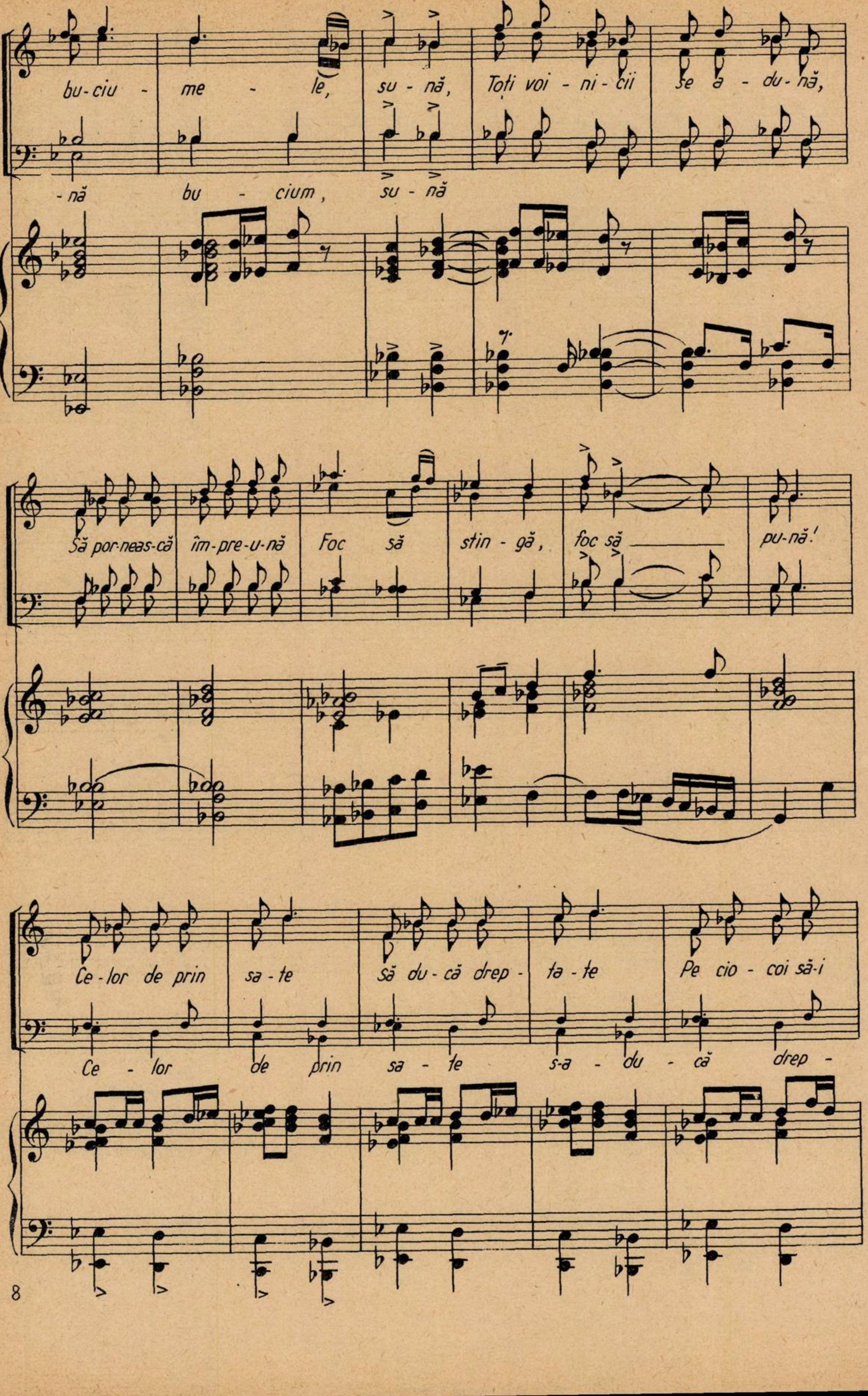

duc bo— ie - ri - lor, Să-ți frîn-gă o-sul ce ți l-am le -
8
gat Și tru-pu-șo-rul ce ți-am le - gă - nat
semplice
pp
8
cresc. poco a poco
p
Dar cum? N-a - veți și voi co -
p
cresc. poco a poco
pii? De - ce vreți bie-tei ma - me-a și-l jert - fi?

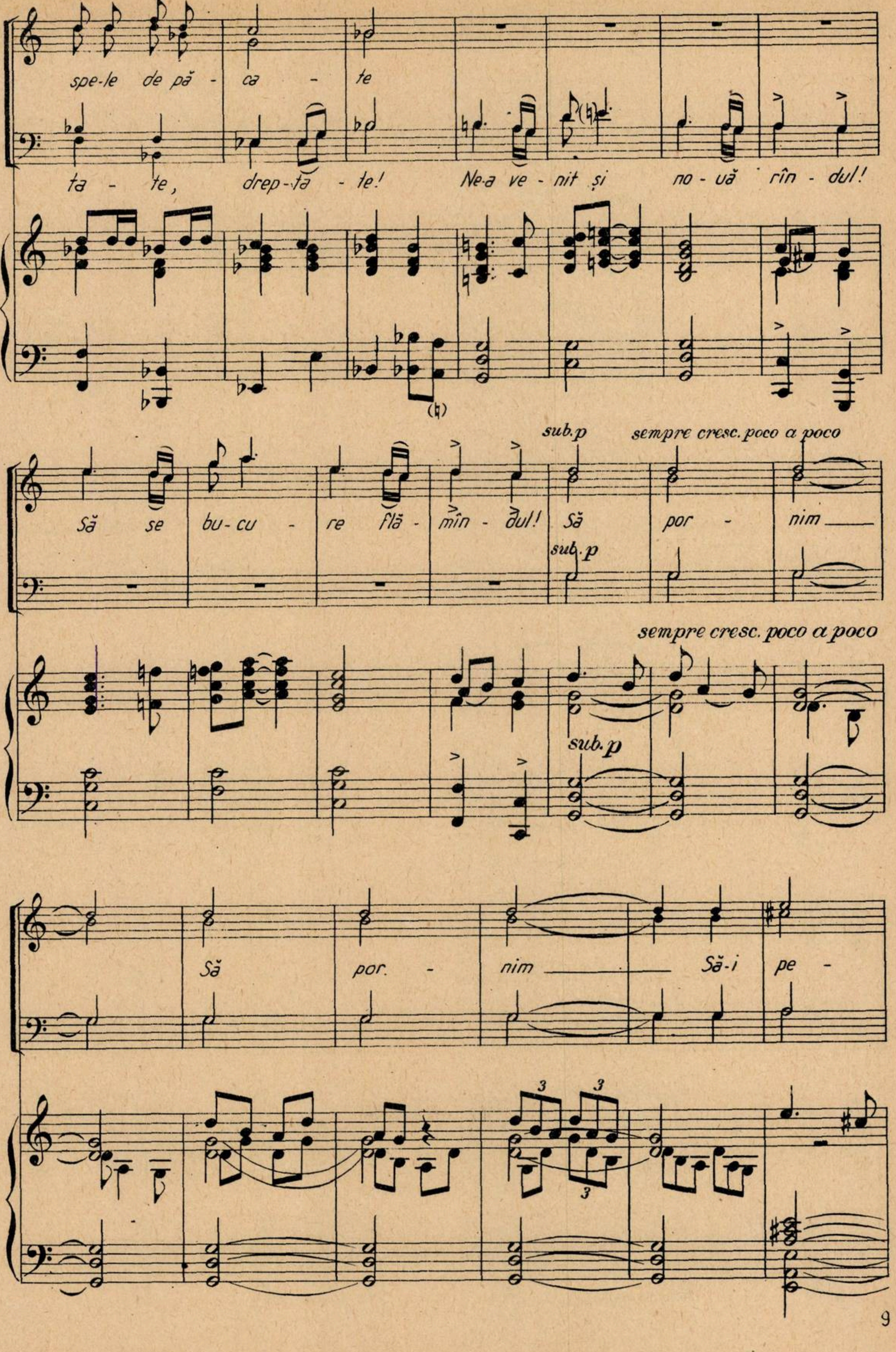

f
Nu! Nu pri-mesc o - sîn - da bles-te - ma-tă! Nici o-da-tă,
f
Nici o da tă!
sostenuto
f
molto espress.
(♮)
in tempo
♪=♪
rit.
sostenuto

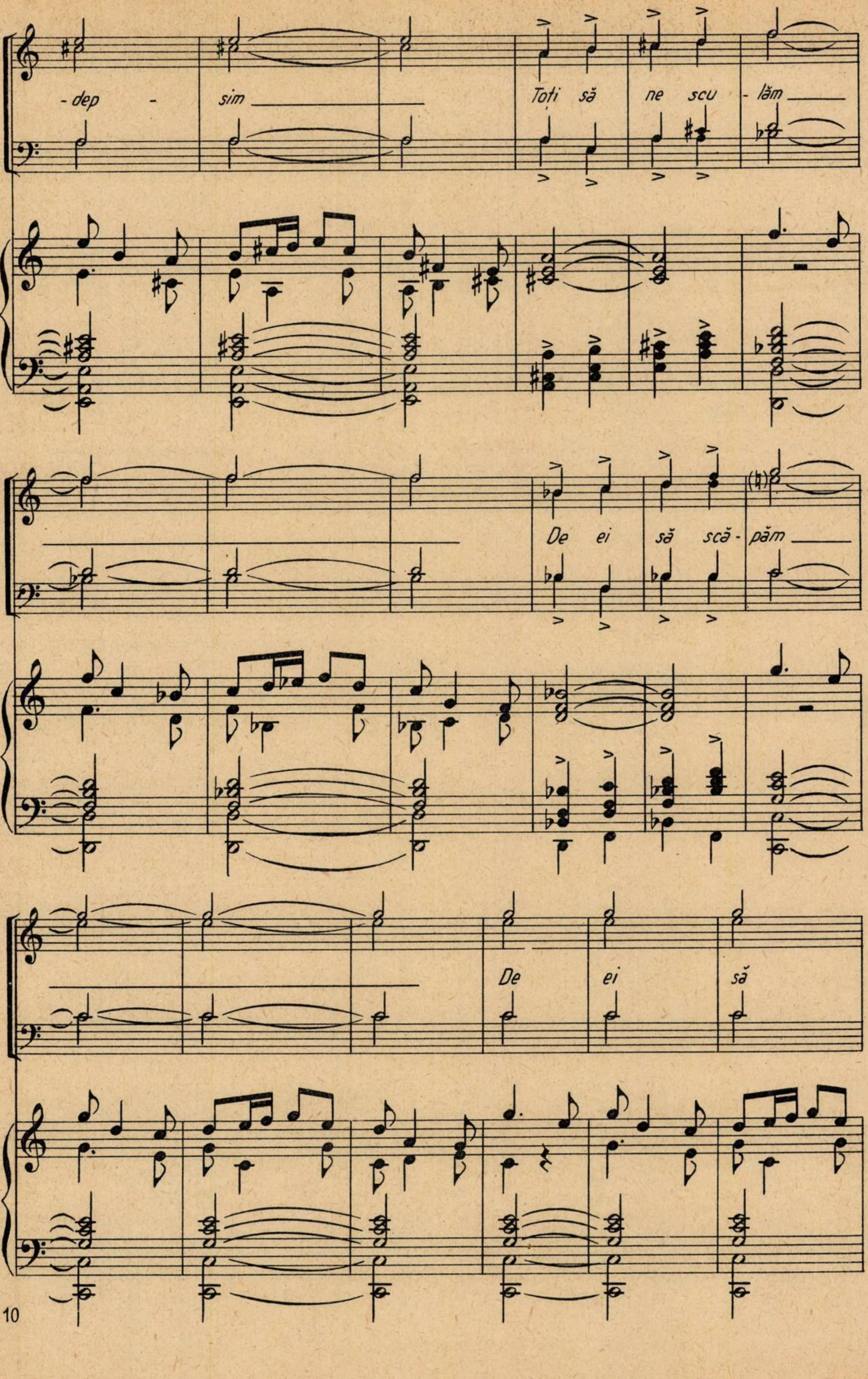
Corul haiducilor

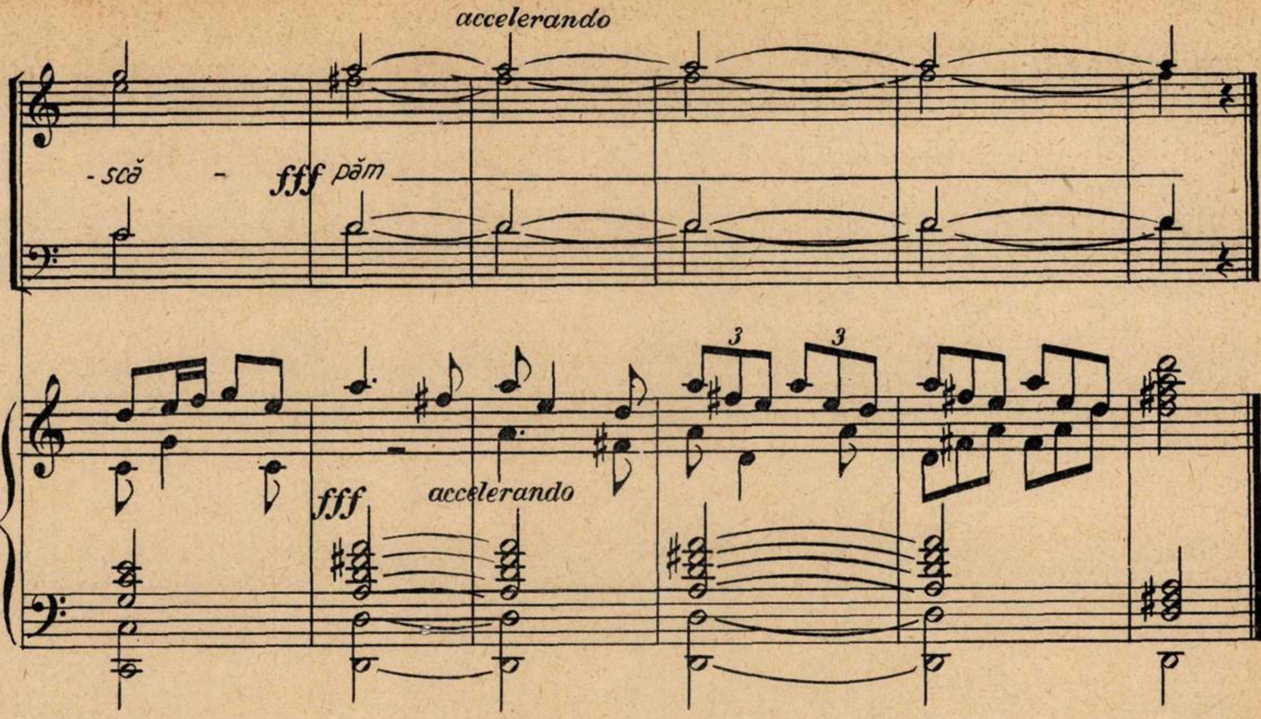
(actul I, tabl. I)


T. I-II
Bar. Bas.
ff
Allegro Impetuoso (♩=100)
Hai - du - ci - e! Hai - du - ci - e! Frun-tea sus cu
se-me-ți-e! Tot ce-a fost n-o să mai fi - e! Hai - de-n - co - dru, Dragi flă
-căi, Ne-om în-toar-ce-a-poi cu vi-je - li - e! Su - nă
Su


bu-ciu - me - le, su-nă, Toți voi-ni-cii se a-du-nă,
-nă bu - cium, su-nă
Să por-neas-că îm-pre-u-nă Foc să stin-gă, foc să ______ pu-nă!
Ce-lor de prin sa-te să du-că drep-ta-te Pe cio-coi să-i
Ce - lor de prin sa - te s-a - du - că drep -

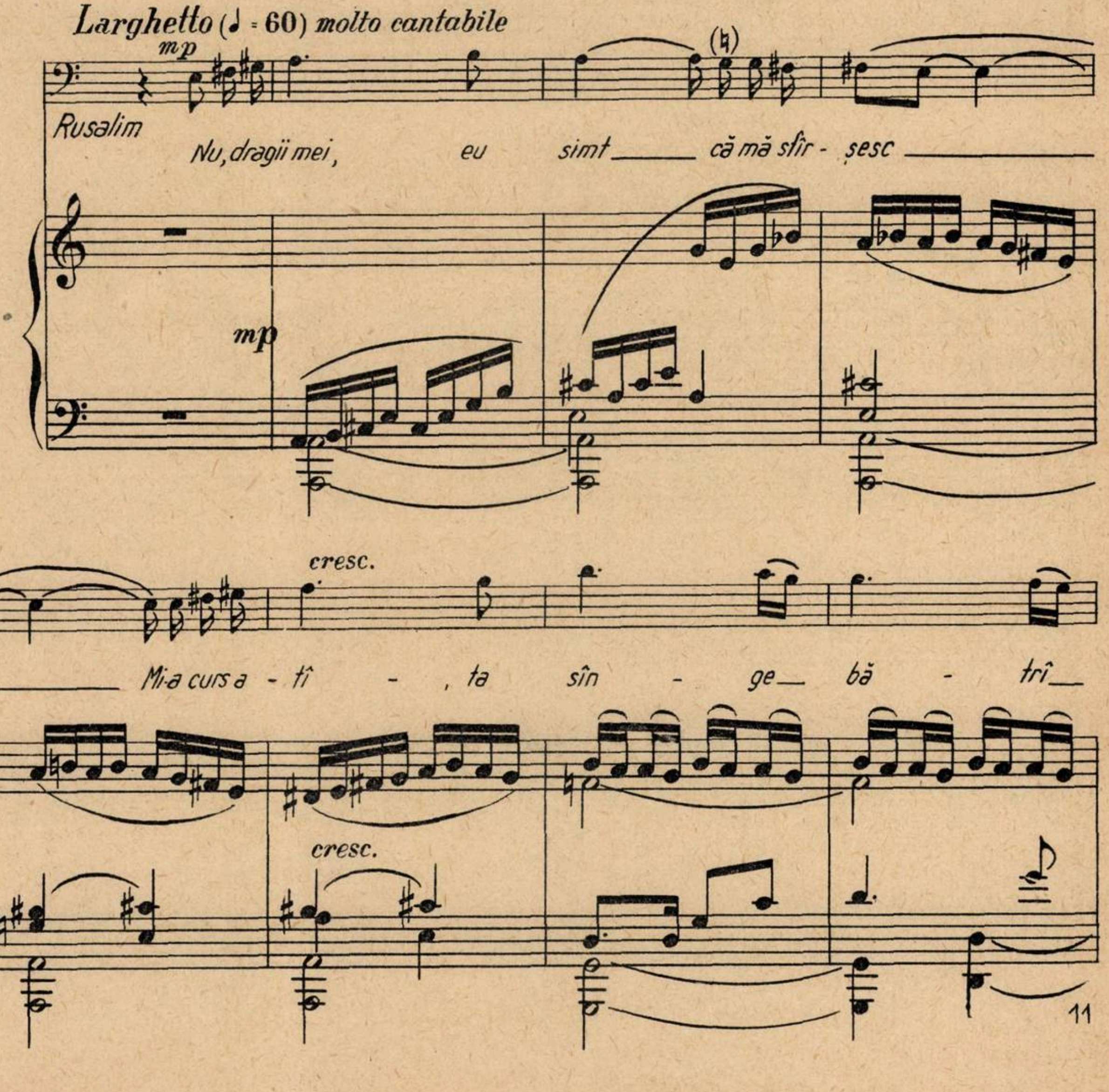

spe-le de pă - ca - te
ta - te, drep-ta - te! Ne-a ve - nit și no - uă rîn - dul!
(♮)
sub.p
sempre cresc. poco a poco
Să se bu-cu - re flă - mîn - dul! Să por - nim
sub.p
sempre cresc. poco a poco
sub.p
Să por. - nim Să-i pe -
3
3
3

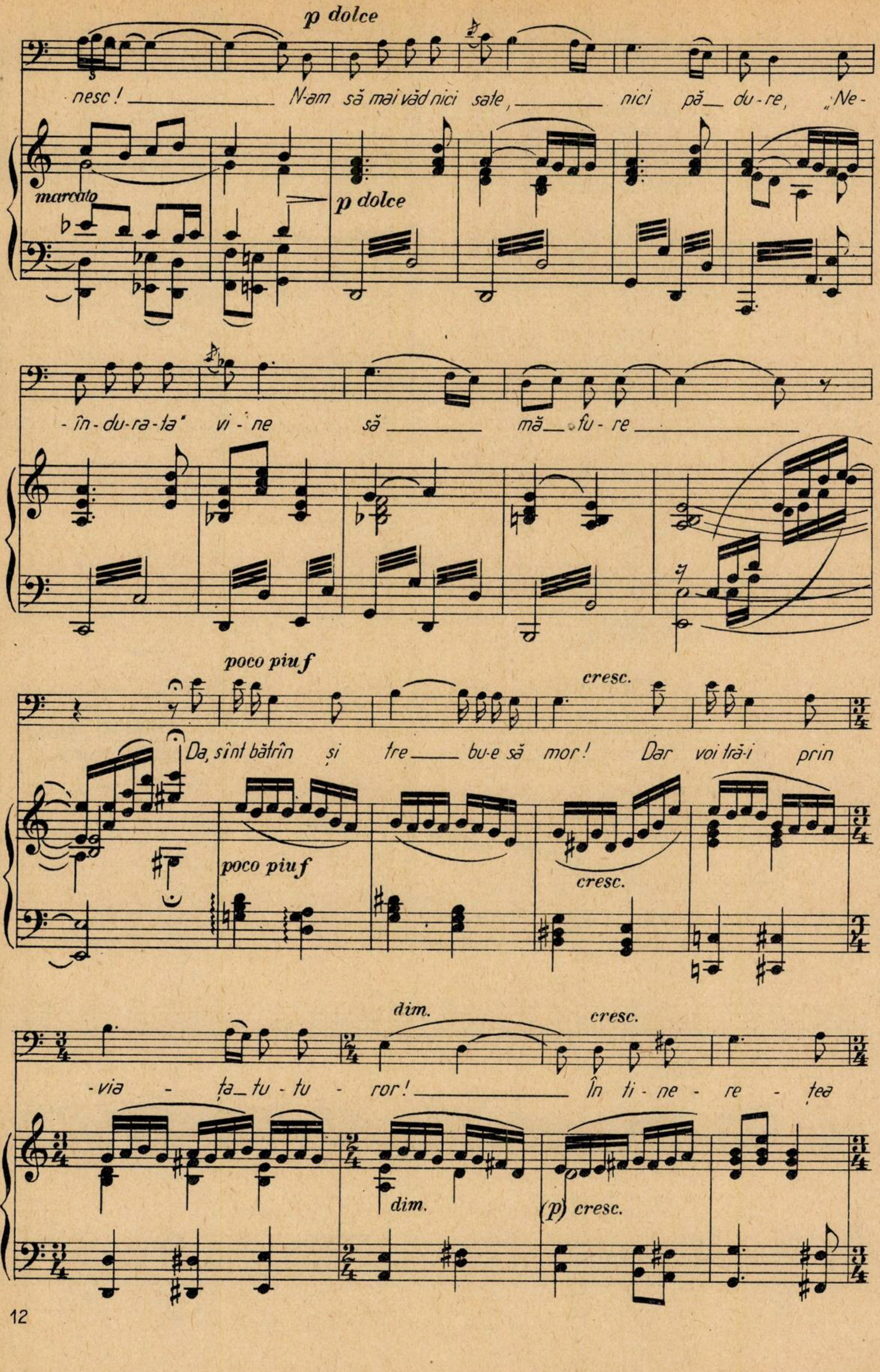

-dep - sim
Toți să ne scu - lăm
De ei să scă - păm
De ei să

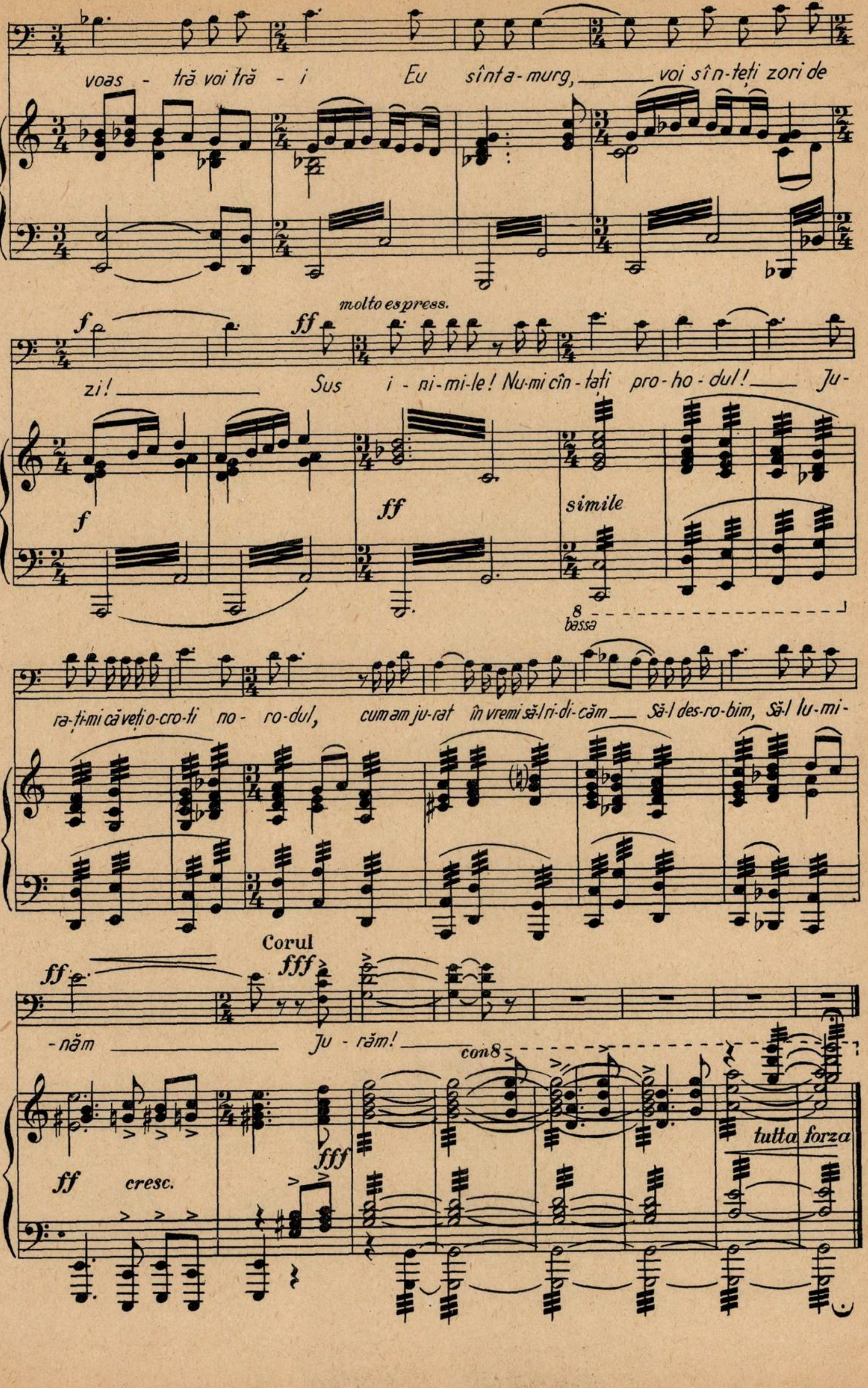

accelerando
-scă - fff păm
3
3
fff accelerando

Aria lui Rusalim

(actul III, tabl. II)


Larghetto (♩ = 60) molto cantabile
mp
(♮)
Rusalim
Nu, dragii mei, eu simt că mă sfîr - şesc
mp
cresc.
Mi-a curs a - tî - , ta sîn - ge bă - trî
cresc.


p dolce
nesc! N-am să mai văd nici sate, nici pă_du-re, „Ne-
marcato
p dolce
-în-du-ra-ta" vi-ne să mă_fu-re
poco piu f
cresc.
Da, sînt bătrîn și tre_bu-e să mor! Dar voi trăi prin
poco piu f
cresc.
dim.
cresc.
-via-ța_tu-tu-ror! În ti-ne-re-țea
dim.
(p) cresc.

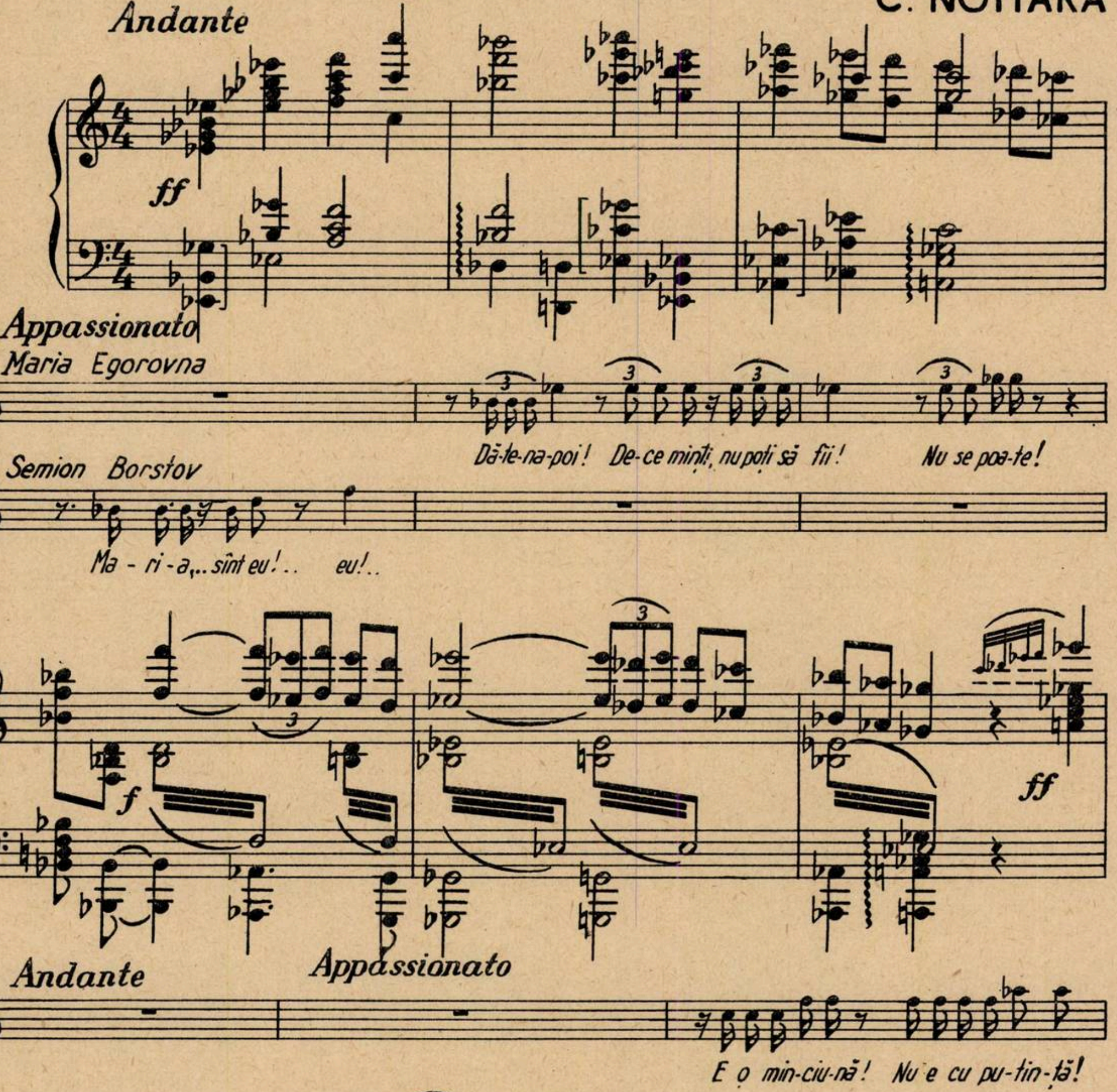

voas - tră voi tră - i Eu sînt a-murg, voi sîn-teți zori de
molto espress.
f
ff
zi! Sus i-ni-mi-le! Nu-mi cîn-tați pro-ho-dul! Ju-
f
ff
simile
8 bassa
ra-ți-mi că veți o-cro-ti no-ro-dul, cum am ju-rat în vremi să-l ri-di-căm Să-l des-ro-bim, Să-l lu-mi-
Corul
ff
fff
-năm Ju-răm!
con 8
tutta forza
ff
cresc.
fff

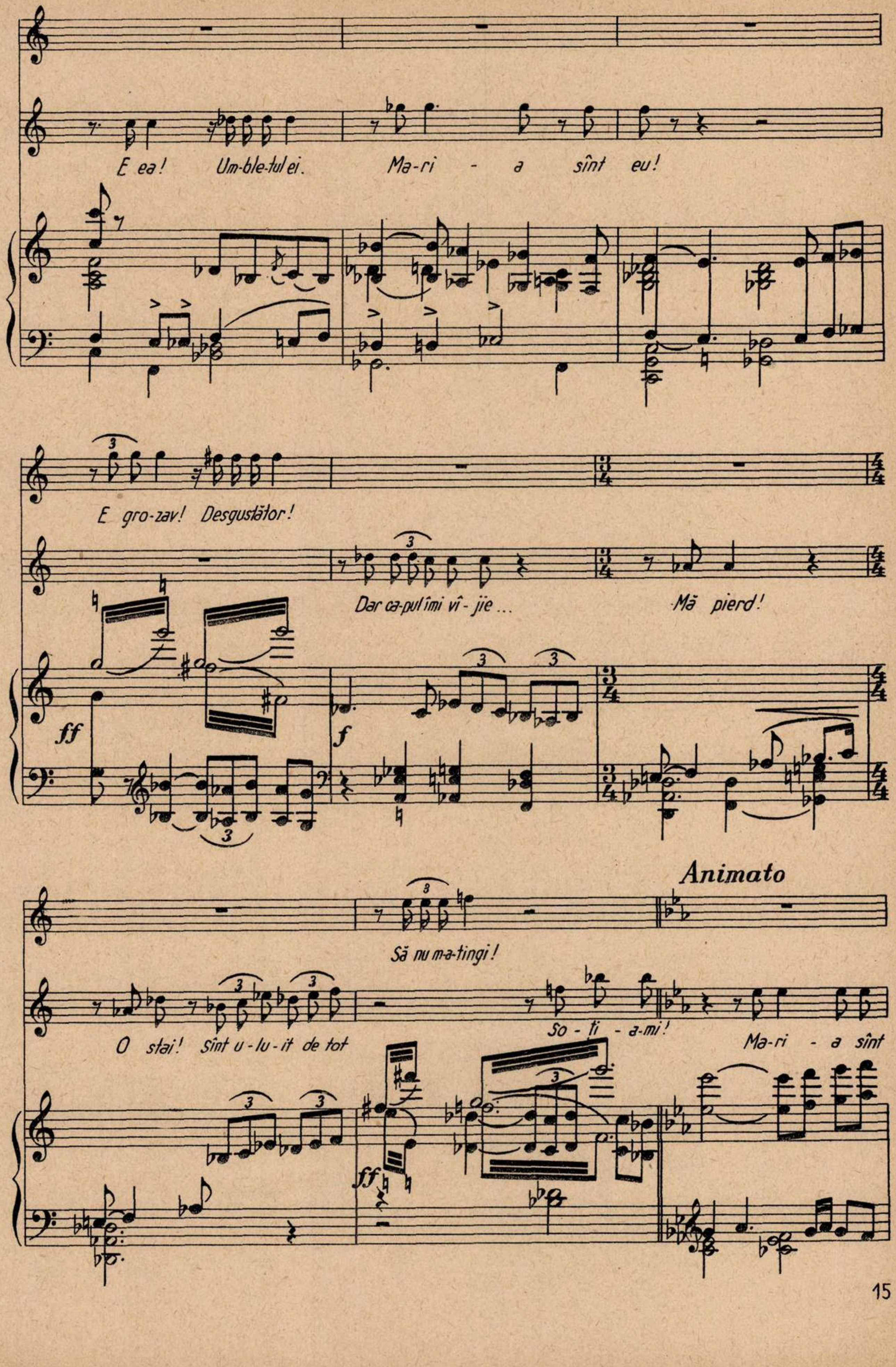
LA DRUMUL MARE

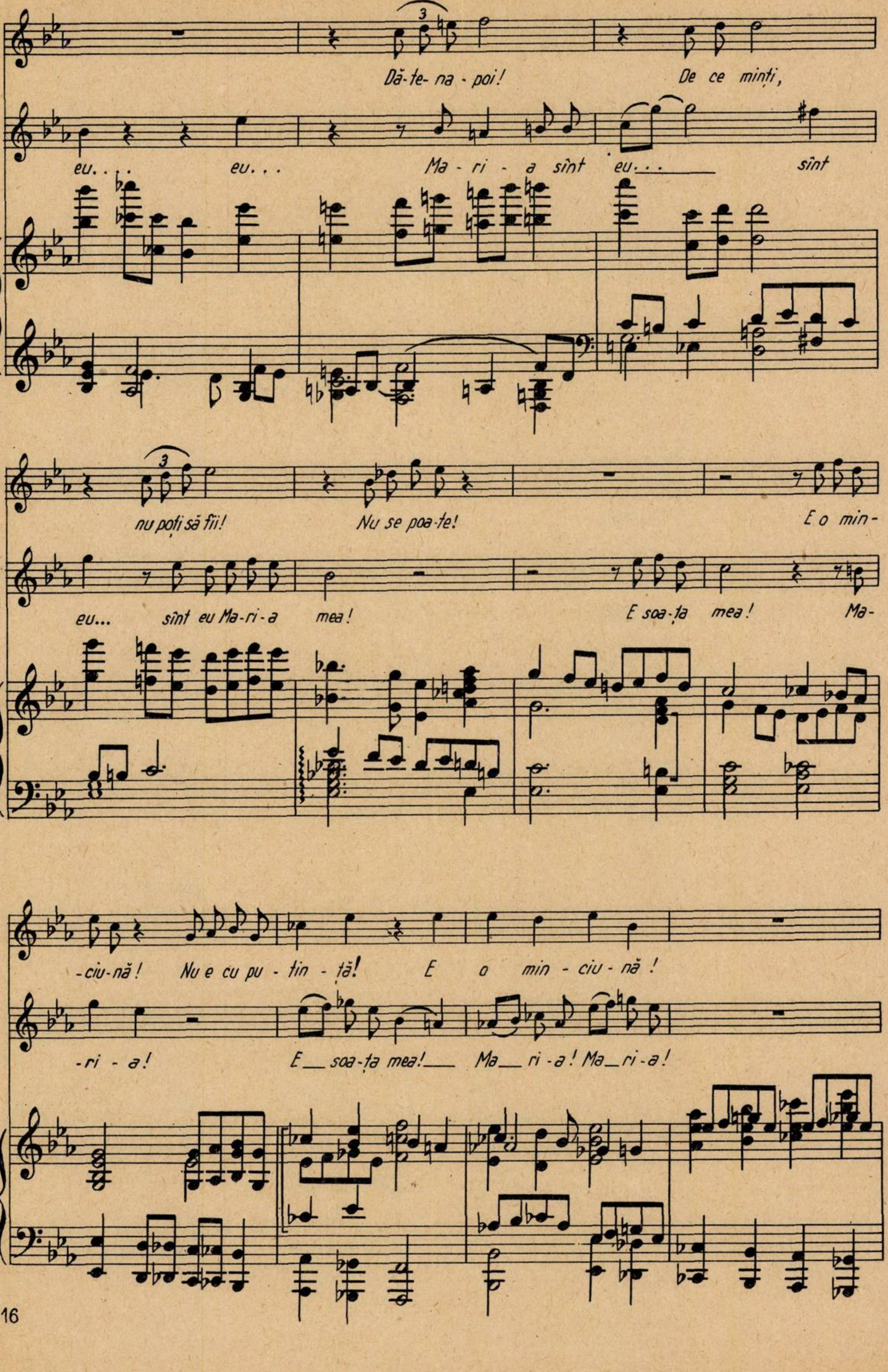
OPERĂ DRAMATICĂ ÎNTR-UN ACT

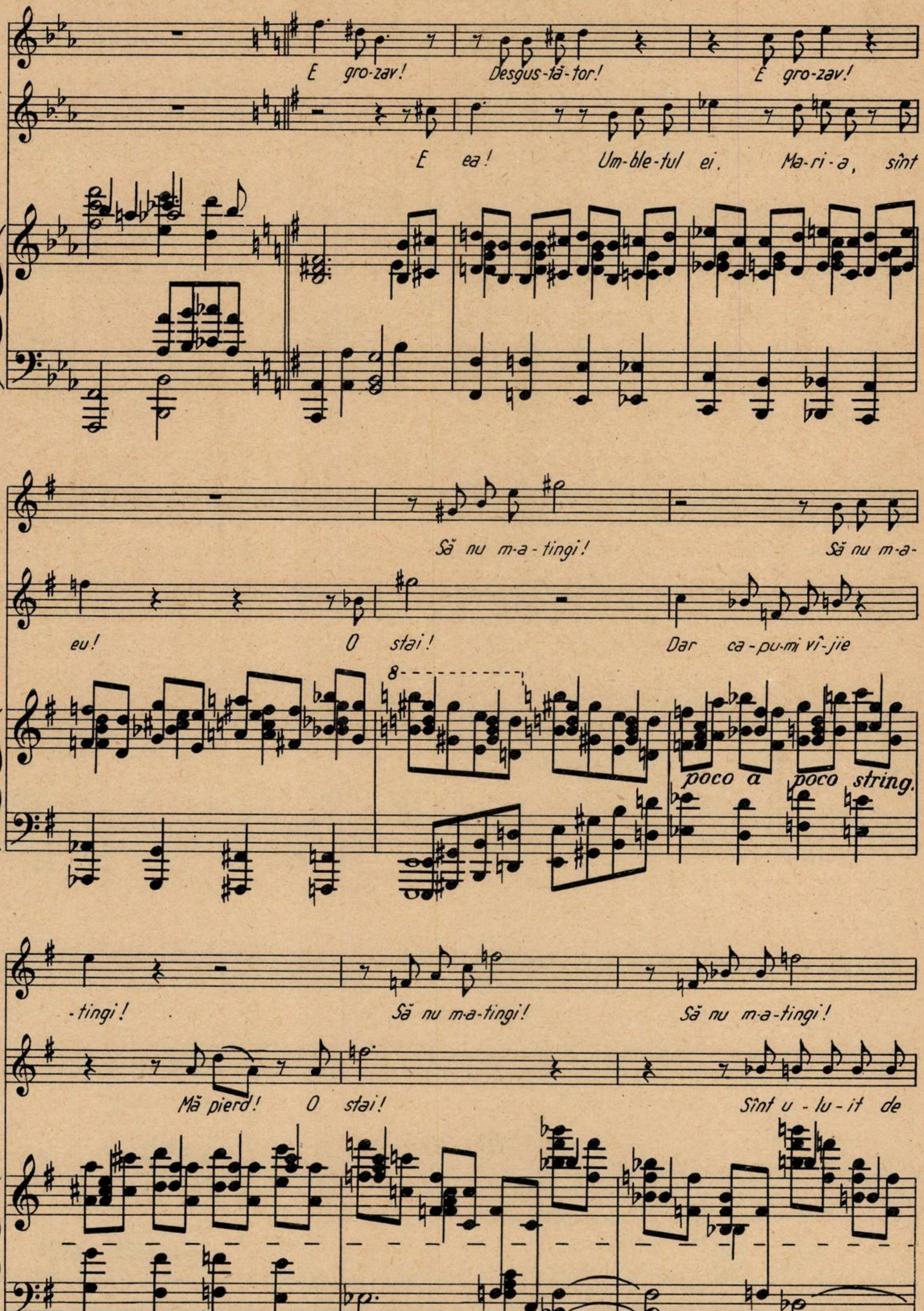
Fragment din scena V-a

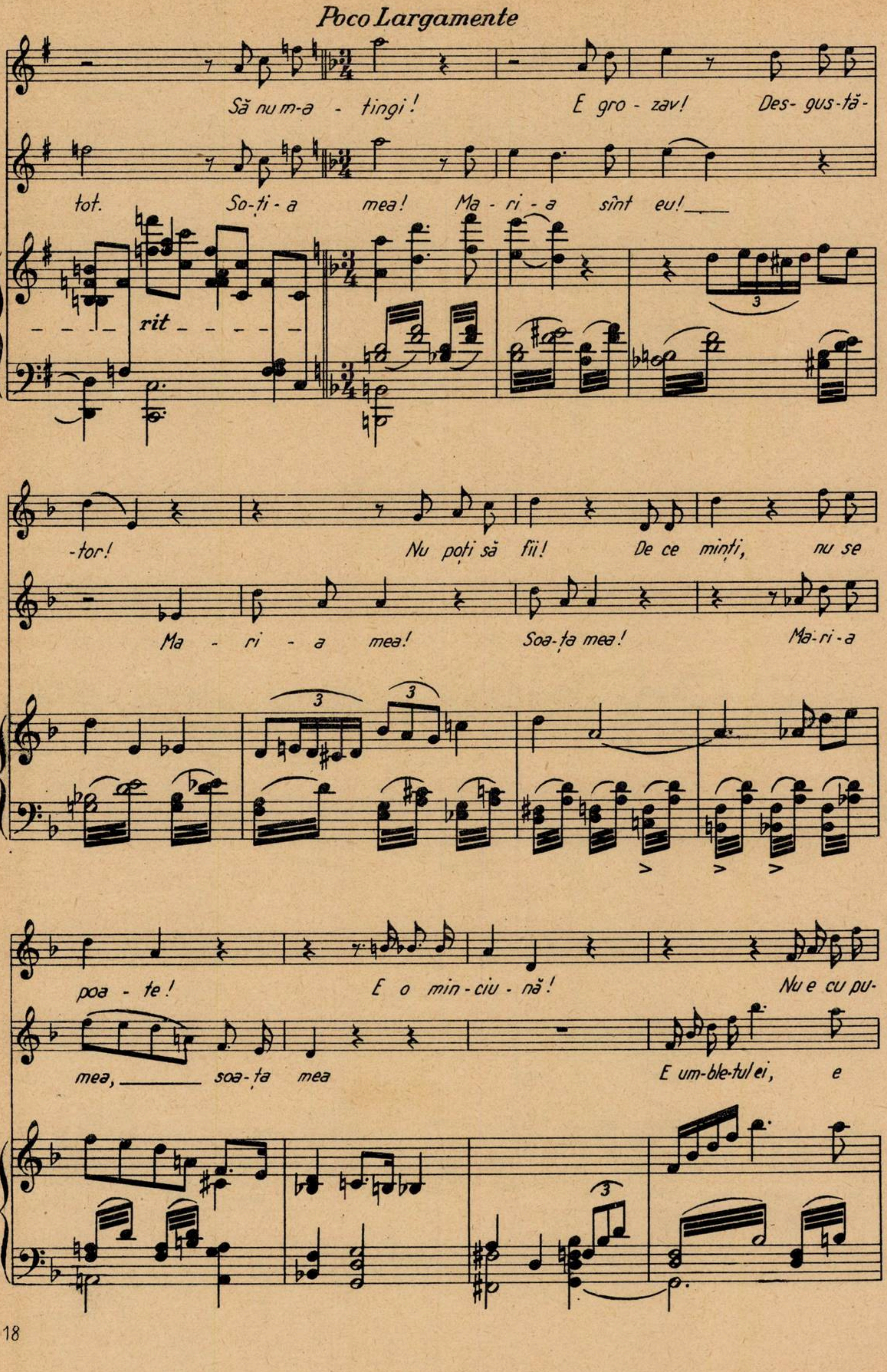
C. NOTTARA

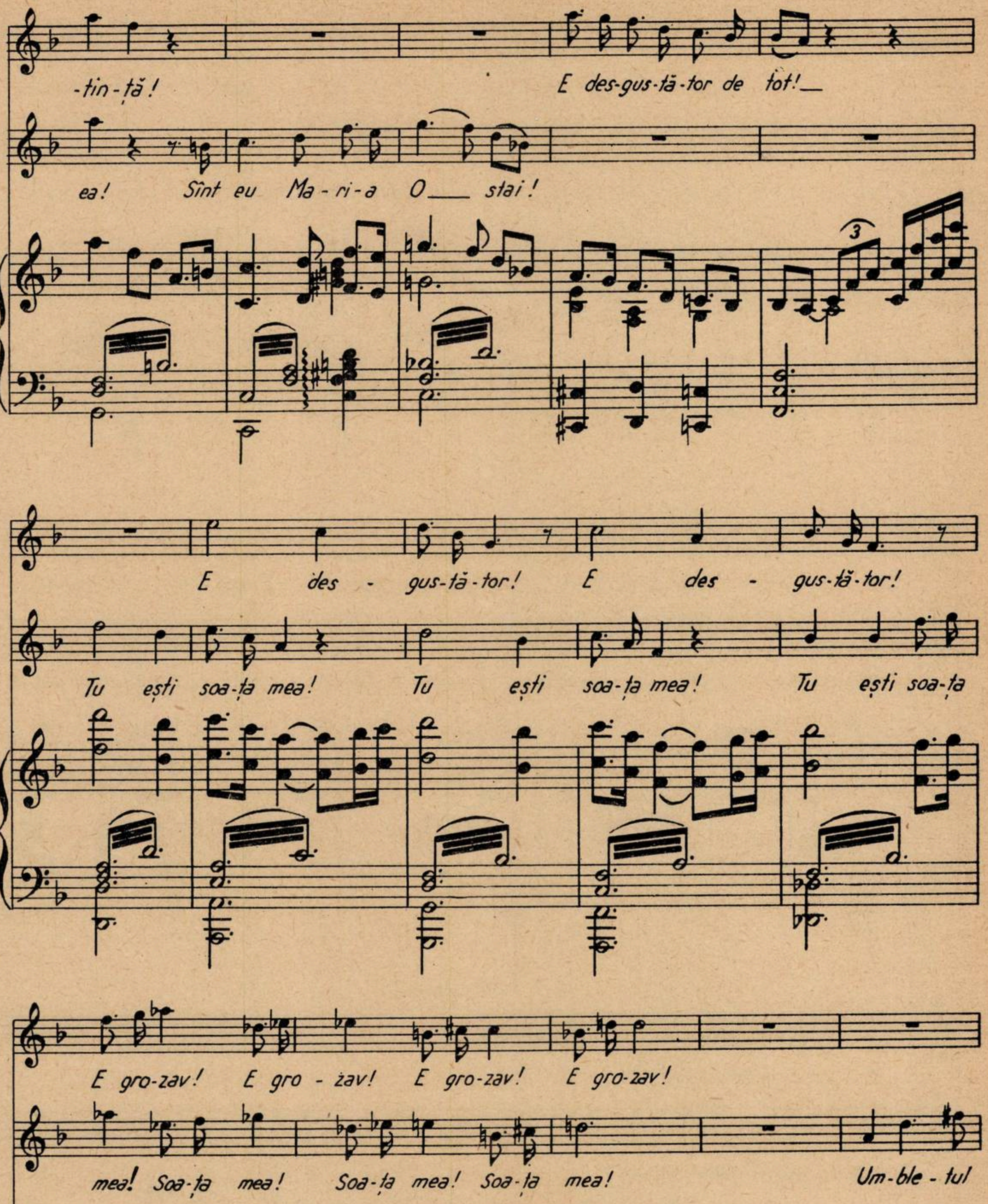

Andante
ff
Appassionato
Maria Egorovna
Dă-te-na-poi! De-ce minți, nu poți să fii! Nu se poa-te!
Semion Borstov
Ma - ri - a,.. sînt eu!.. eu!..
f
ff
Andante
Appassionato
E o min-ciu-nă! Nu e cu pu-tin-ță!
Ești soa-ța mea!.... Ma-ri-a!
f

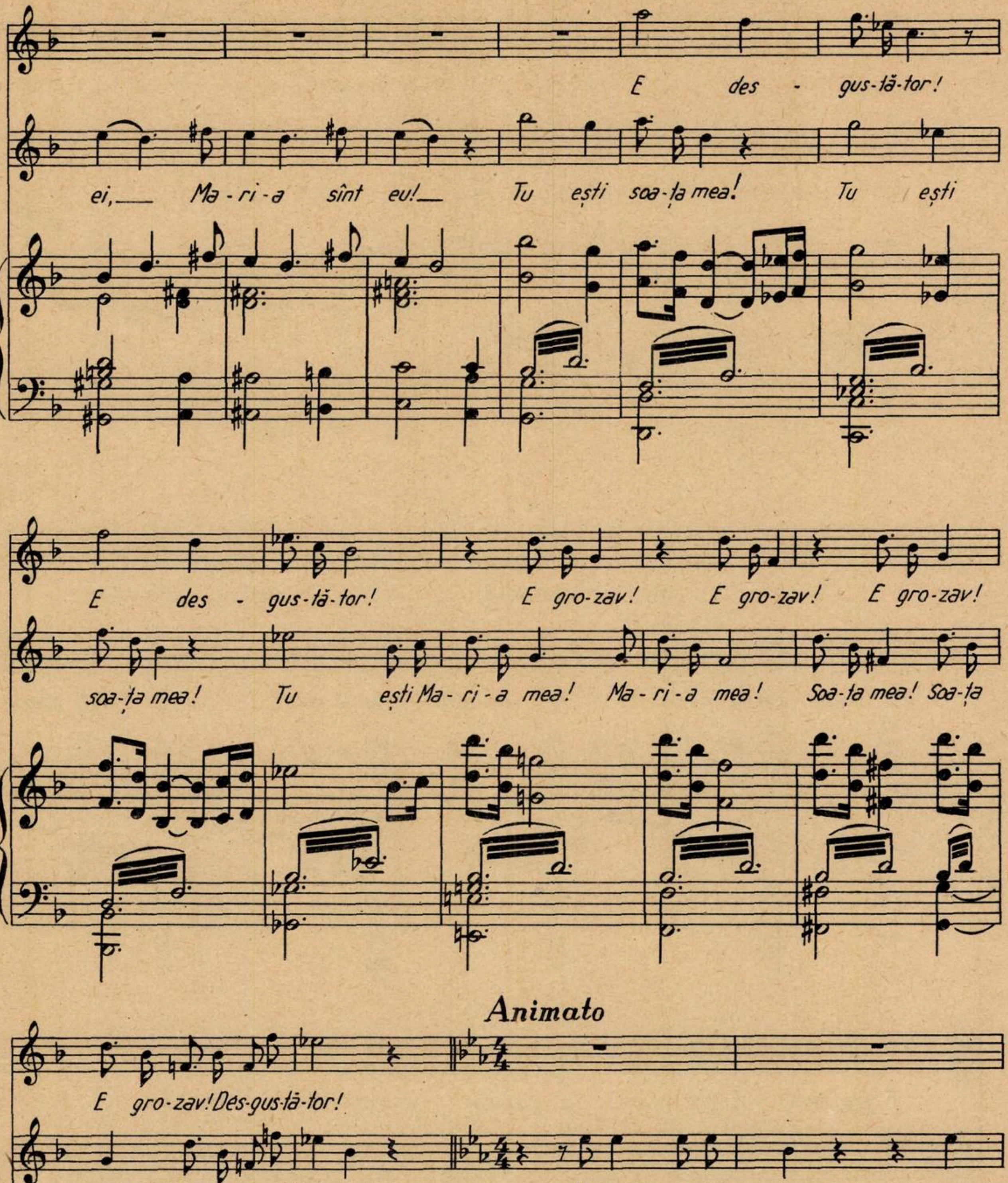

E ea! Um-ble-tul ei.
Ma-ri - a sînt eu!
E gro-zav! Desgustător!
Dar ca-pul îmi vî-jie ...
Mă pierd!
ff
f
Animato
Să nu m-a-tingi!
O stai! sînt u-lu-it de tot
So - ti - a-mi!
Ma-ri - a sînt
ff

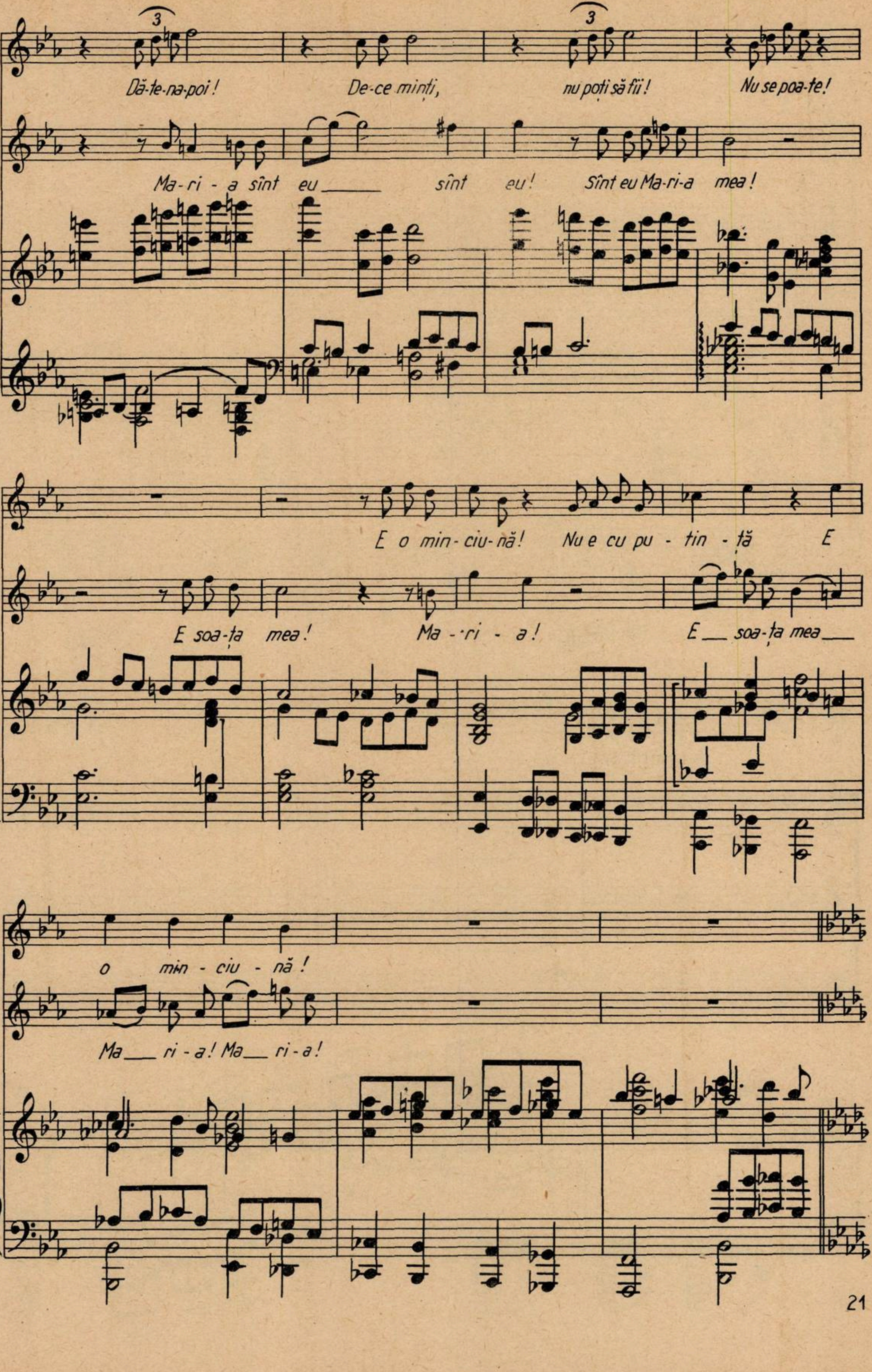

Dă-te-na-poi! De ce minți,
eu... eu... Ma-ri-a sînt eu... sînt
nu poți să fii! Nu se poa-te! E o min-
eu... sînt eu Ma-ri-a mea! E soa-ța mea! Ma-
-ciu-nă! Nu e cu pu-tin-ță! E o min-ciu-nă!
-ri-a! E soa-ța mea! Ma-ri-a! Ma-ri-a!
3
3

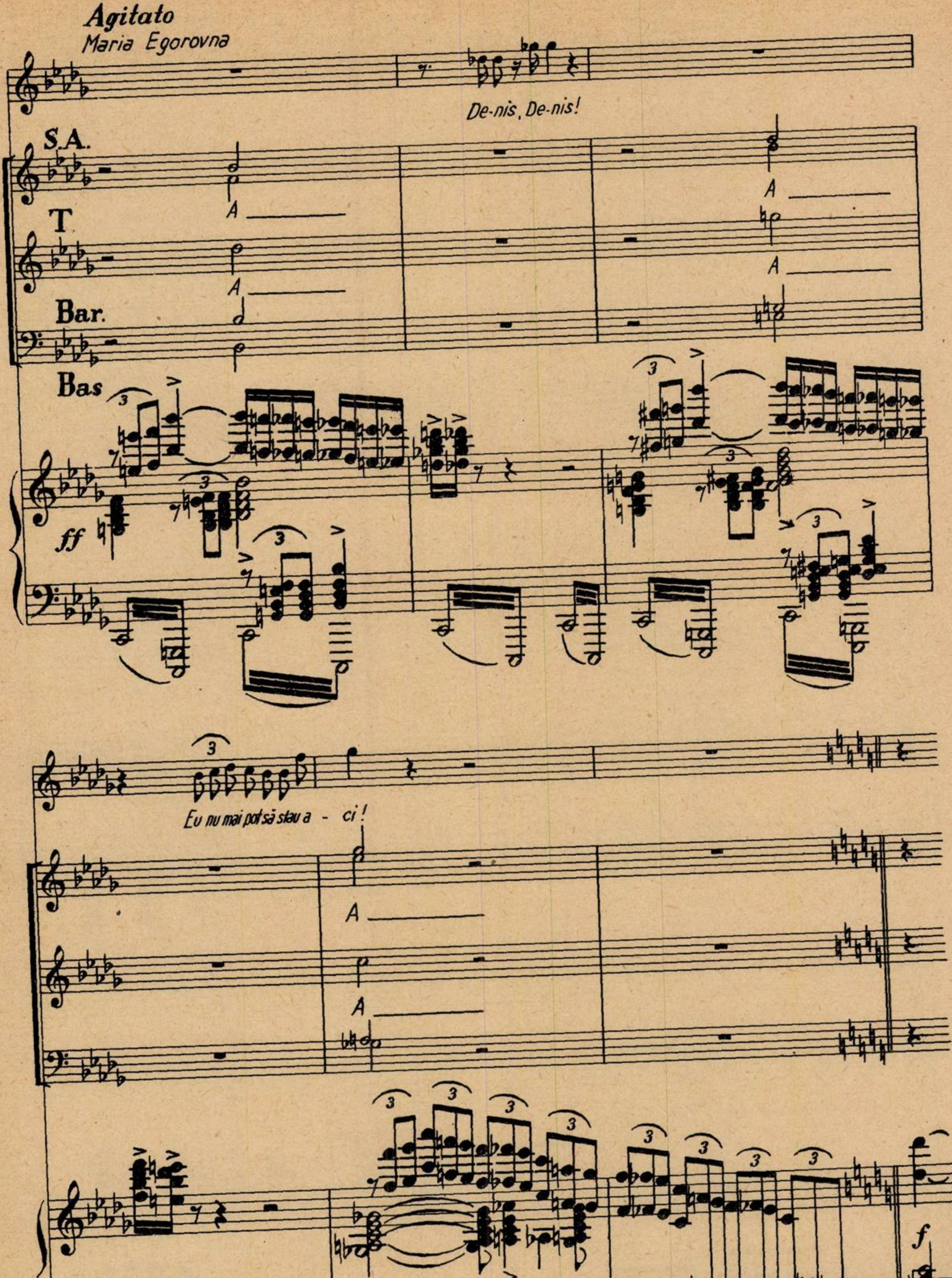

E gro-zav! Desgus-tă-tor! E gro-zav!
E ea! Um-ble-tul ei. Ma-ri-a, sînt
Să nu m-a-tingi! Să nu m-a-
eu! O stai! Dar ca-pu-mi vî-jie
8
poco a poco string.
-tingi! Să nu m-a-tingi! Să nu m-a-tingi!
Mă pierd! O stai! Sînt u-lu-it de


Poco Largamente
Să nu m-a - tingi! E gro - zav! Des- gus-tă-
tot. So-ți - a mea! Ma - ri - a sînt eu!
rit
-tor! Nu poți să fii! De ce minți, nu se
Ma - ri - a mea! Soa-ța mea! Ma-ri-a
poa - te! E o min-ciu - nă! Nu e cu pu-
mea, soa-ța mea E um-ble-tul ei, e
3


-tin-ță! E des-gus-tă-tor de tot!__
ea! Sînt eu Ma-ri-a O___ stai!
3
E des - gus-tă-tor! E des - gus-tă-tor!
Tu ești soa-ța mea! Tu ești soa-ța mea! Tu ești soa-ța
E gro-zav! E gro - zav! E gro-zav! E gro-zav!
mea! Soa-ța mea! Soa-ța mea! Soa-ța mea! Um-ble - tul


E des - gus-tă-tor!
ei,— Ma-ri-a sînt eu!— Tu ești soa-ța mea! Tu ești
E des - gus-tă-tor! E gro-zav! E gro-zav! E gro-zav!
soa-ța mea! Tu ești Ma-ri-a mea! Ma-ri-a mea! Soa-ța mea! Soa-ța
Animato
E gro-zav! Des-gus-tă-tor!
mea! Soa-ța mea Ma-ri-a! Ma-ri - a sînt eu... eu...


3
3
Dă-te-na-poi!
De-ce minți,
nu poți să fii!
Nu se poa-te!
Ma-ri-a sînt eu ___ sînt eu! Sînt eu Ma-ri-a mea!
E o min-ciu-nă! Nu e cu pu-tin-ță E
E soa-ța mea! Ma-ri-a! E ___ soa-ța mea ___
o min-ciu-nă!
Ma ___ ri-a! Ma ___ ri-a!

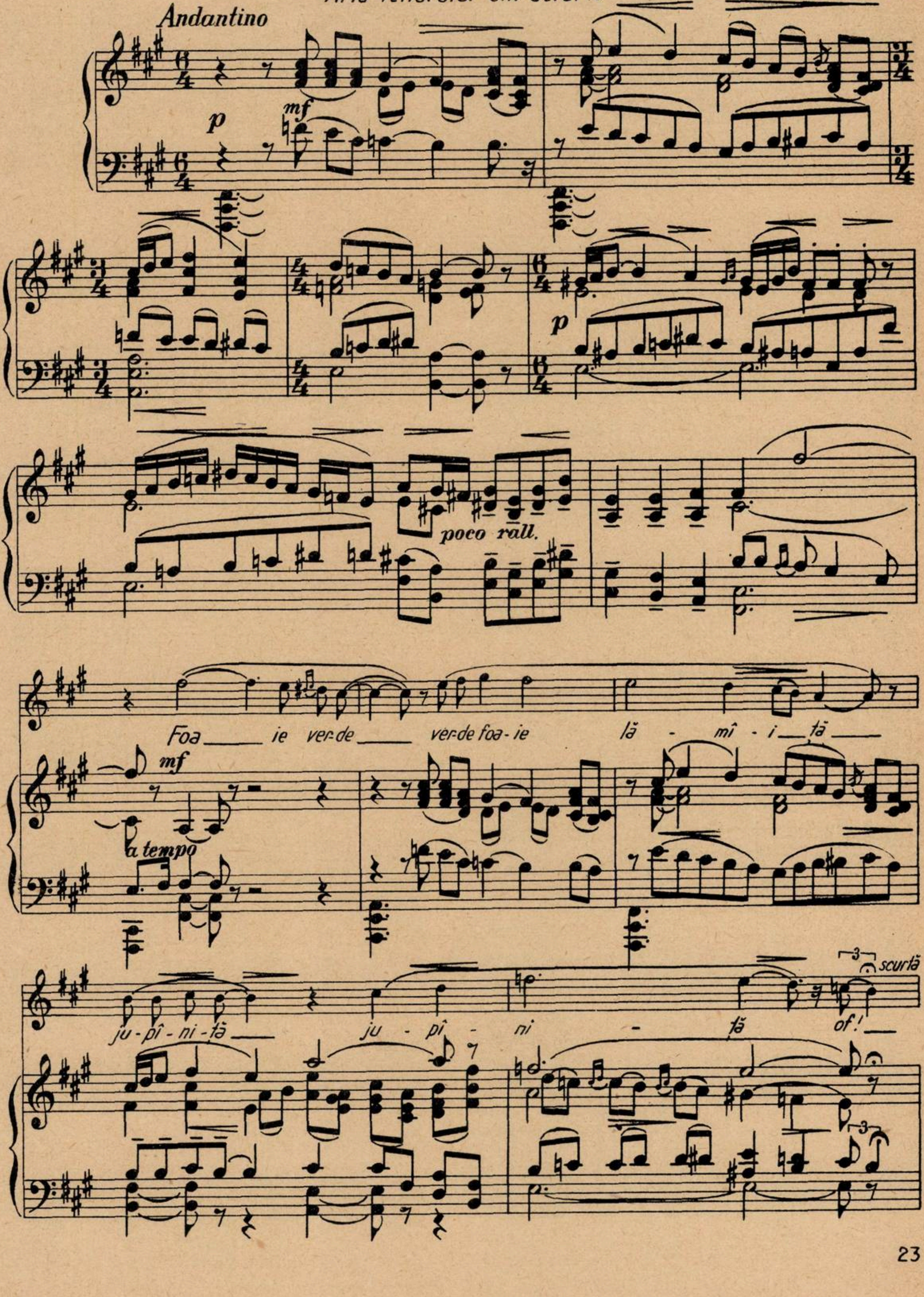

Agitato
Maria Egorovna
S.A.
T.
Bar.
Bas
ff
De-nis, De-nis!
A
A
A
A
Eu nu mai pot să stau a - ci!
A
A
f

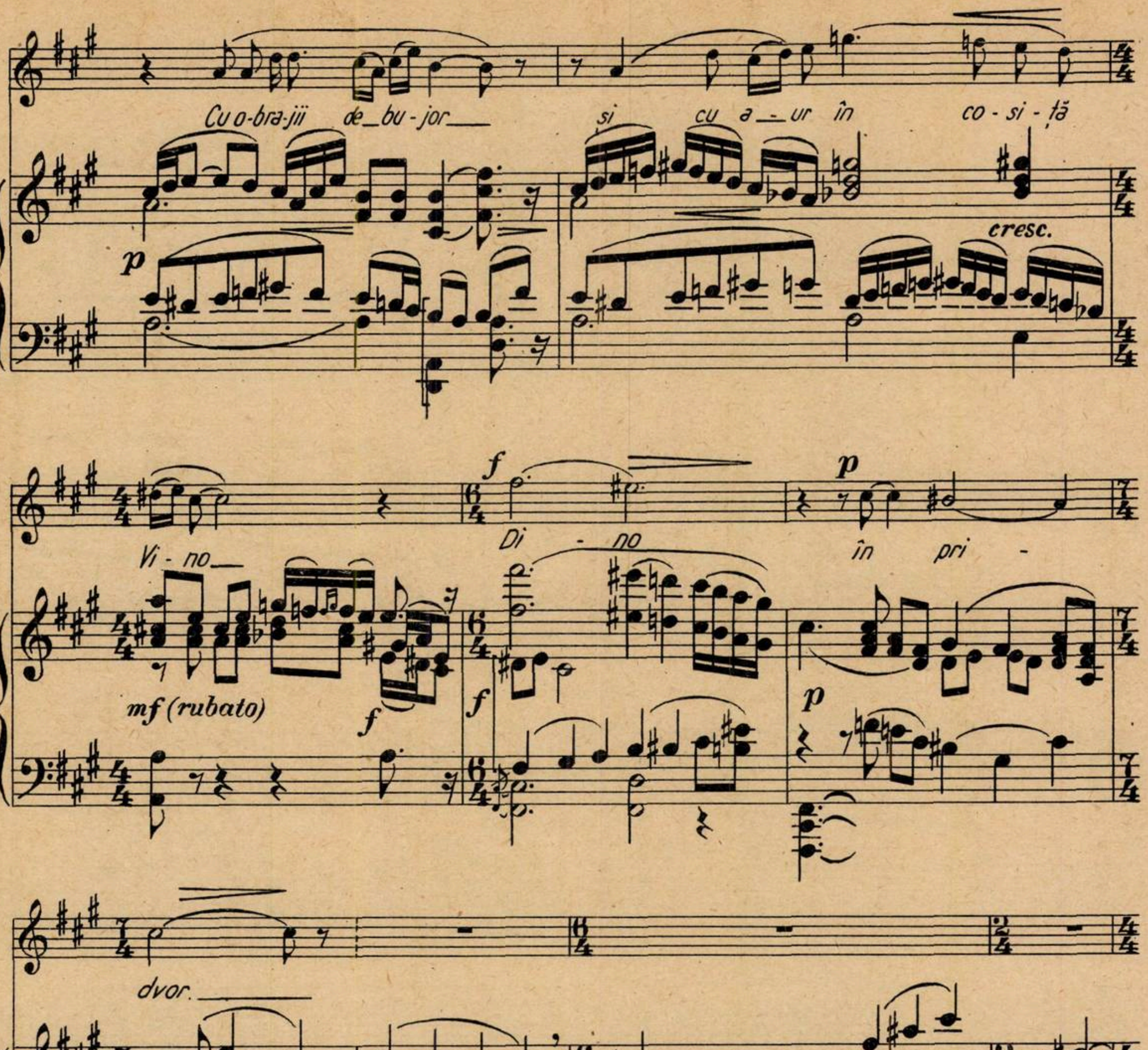
DELA MATEI CITIRE

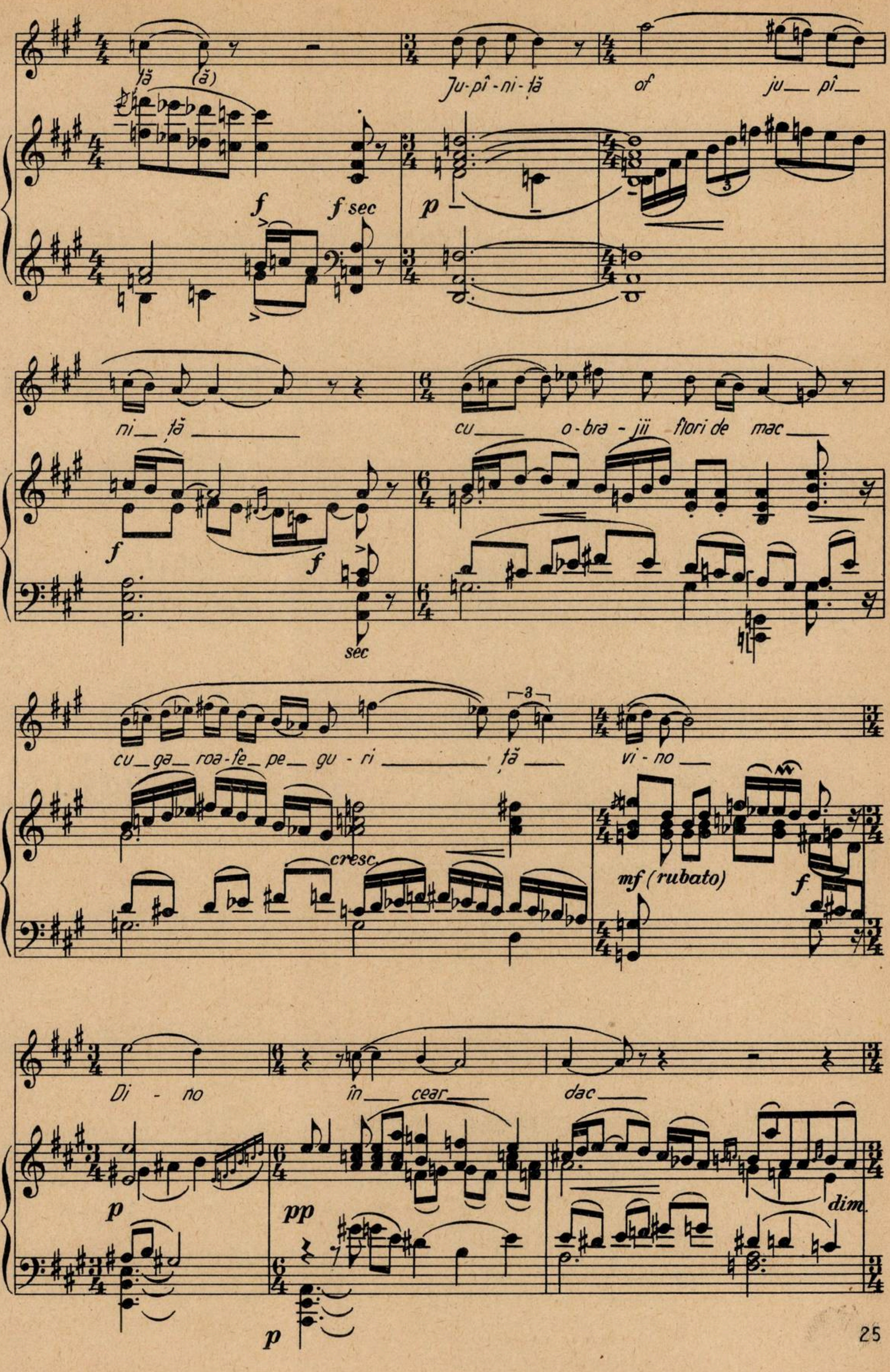
OPERĂ BUFĂ

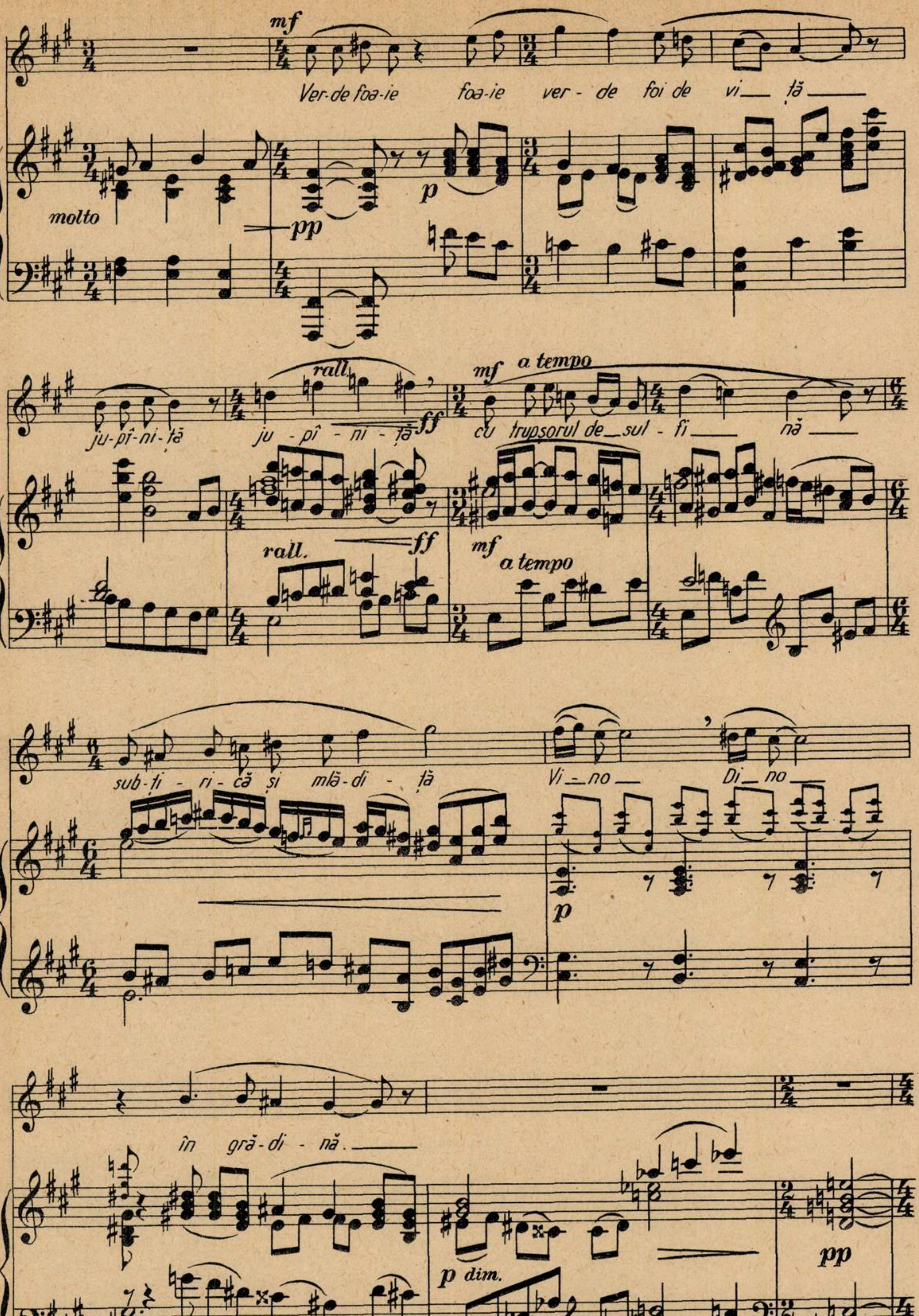
Aria tenorului din actul 2

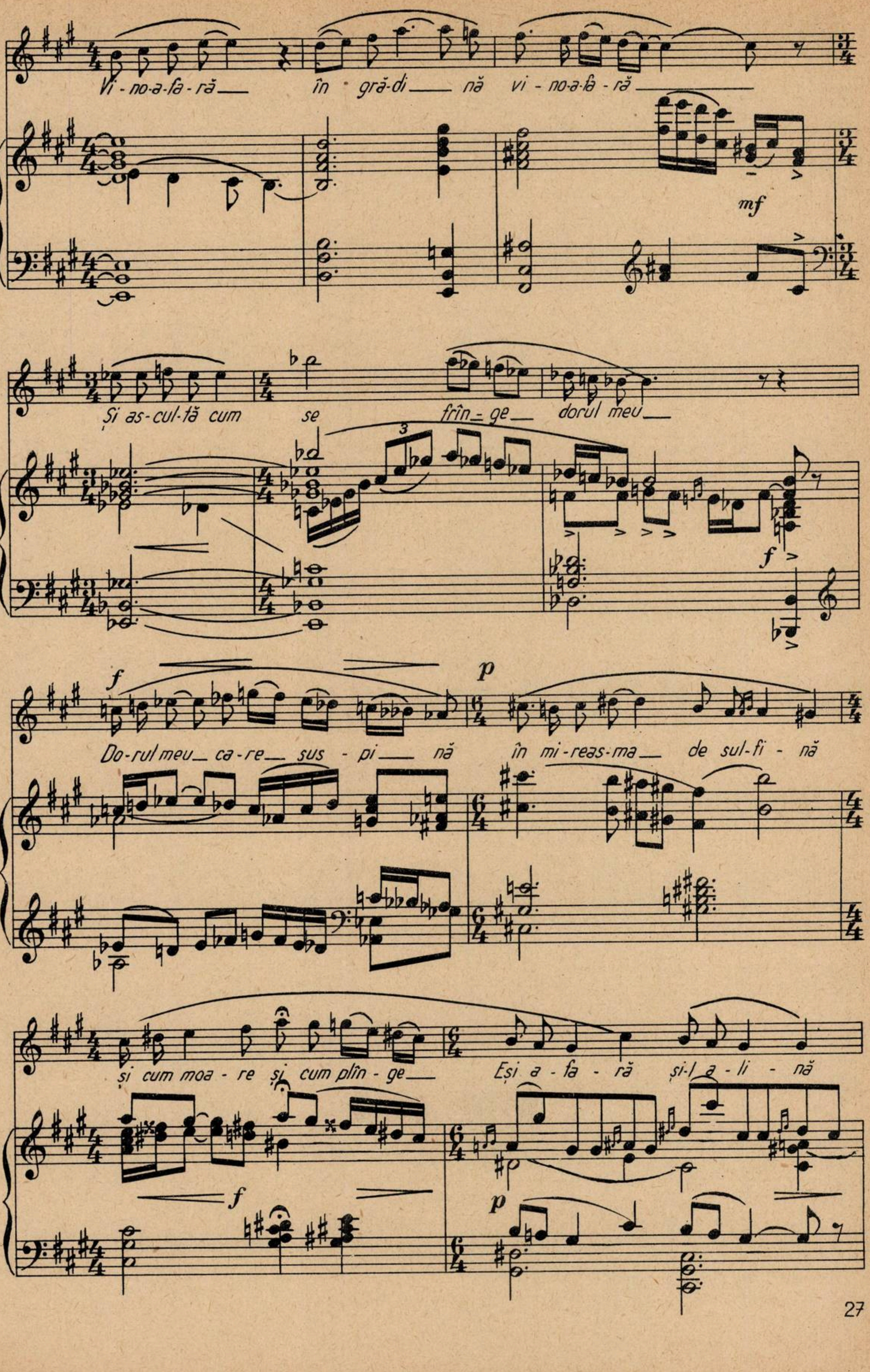
I. NONNA OTESCU

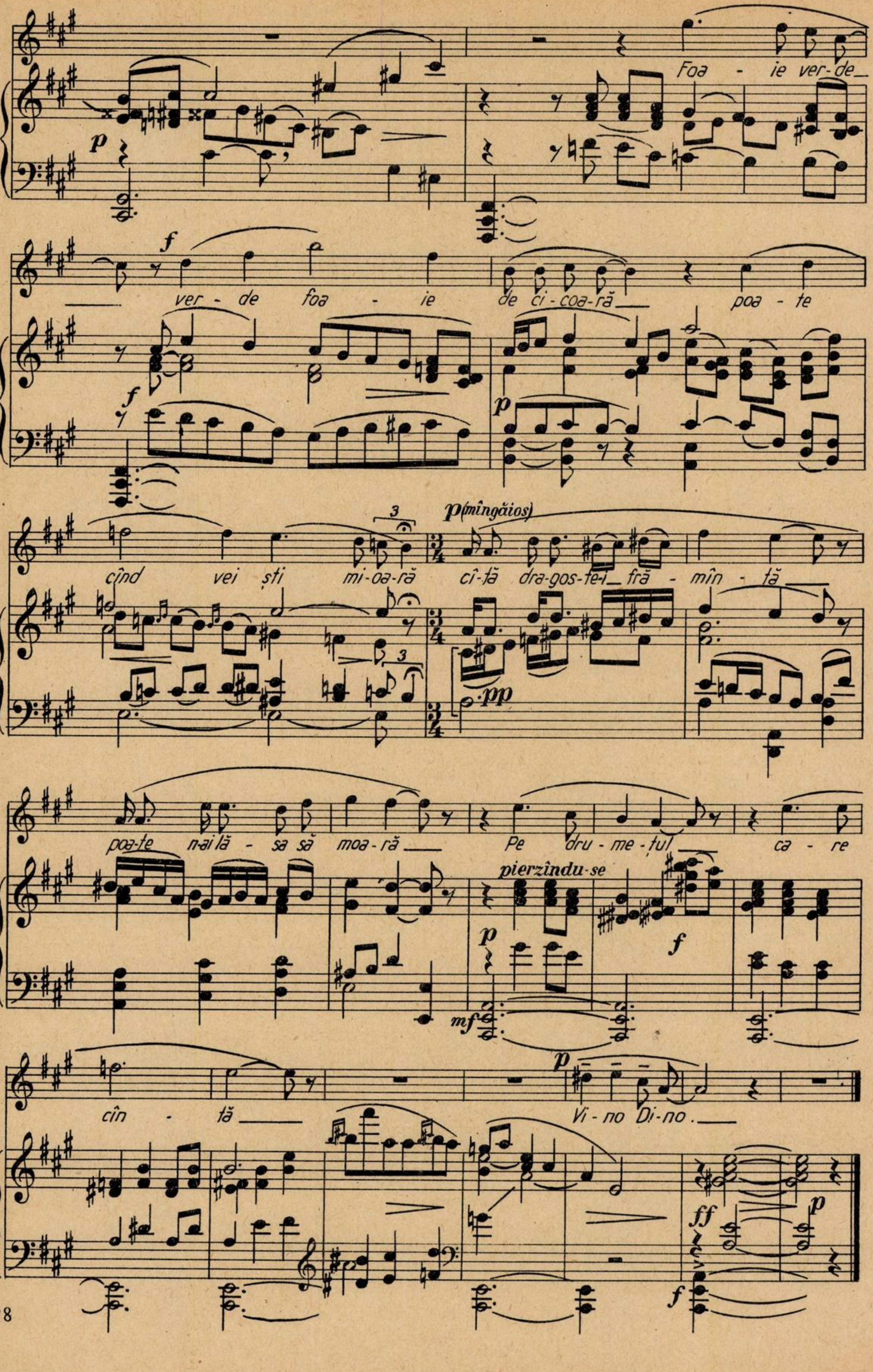

Andantino
p
mf
p
poco rall.
a tempo
mf
Foa — ie ver-de — ver-de foa-ie lă - mî - i — ţă —
ju-pî-ni-ţă — ju - pî - ni - ţă of! —
3
scurtă
3


Cu o-bra-jii de_bu-jor___ si cu a-_ur în co-si-ță
p
cresc.
Vi-no___ Di - no în pri -
f
mf (rubato)
f
p
dvor.___
p
pp
fp
Și-a-poi foa-ie ver-de foa-ie ver___ de ga - ro-fi i i i
p
mf


tă (ă)
Ju-pî-ni-ță of ju— pî—
ni— ță—
cu— o-bra-jii flori de mac—
cu— ga— roa-fe— pe— gu - ri— ță— vi-no—
Di - no în— cear— dac—
f
f sec
p
f
f
sec
cresc.
mf (rubato)
f
p
pp
p
dim.


mf
Ver-de foa-ie foa-ie ver-de foi de vi_ță_
molto
pp
p
rall.
ff
mf a tempo
ju-pî-ni-ță ju-pî-ni-ță cu trupșorul de_sul-fi_nă_
rall.
ff
mf
a tempo
sub-ți-ri-că și mlă-di-ță
Vi_no_ Di_no_
p
în gră-di-nă.
p dim.
pp


Vi-no-a-fa-ră — în gră-di — nă vi-no-a-fa-ră —
mf
Și as-cul-tă cum se frîn-ge — dorul meu —
f
f
Do-rul meu — ca-re — sus-pi — nă
p
în mi-reas-ma — de sul-fi-nă
și cum moa-re și cum plîn-ge —
f
Eși a-fa-ră și-l a-li-nă
p

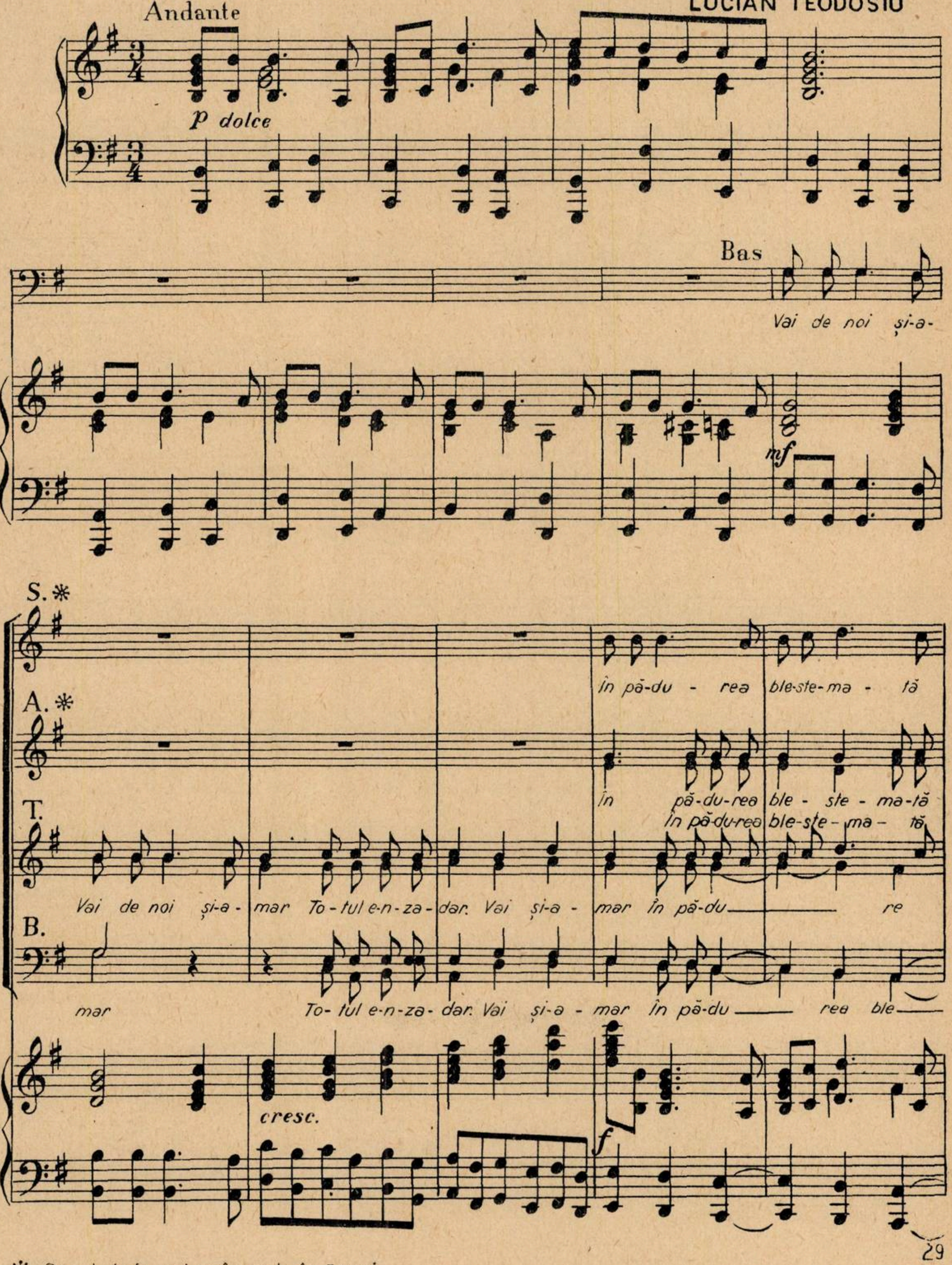

Foa - ie ver-de
ver - de foa - ie de ci-coa-ră poa - te
cînd vei ști mi-oa-ră
p(mîngăios)
cî-tă dra-gos-te-i fră - mîn - tă
poa-te n-ai lă - sa să moa-ră
Pe dru - me - țul ca - re
pierzîndu-se
cîn - tă
Vi - no Di - no.

PAPURĂ ÎMPĂRAT

Din lumea basmelor

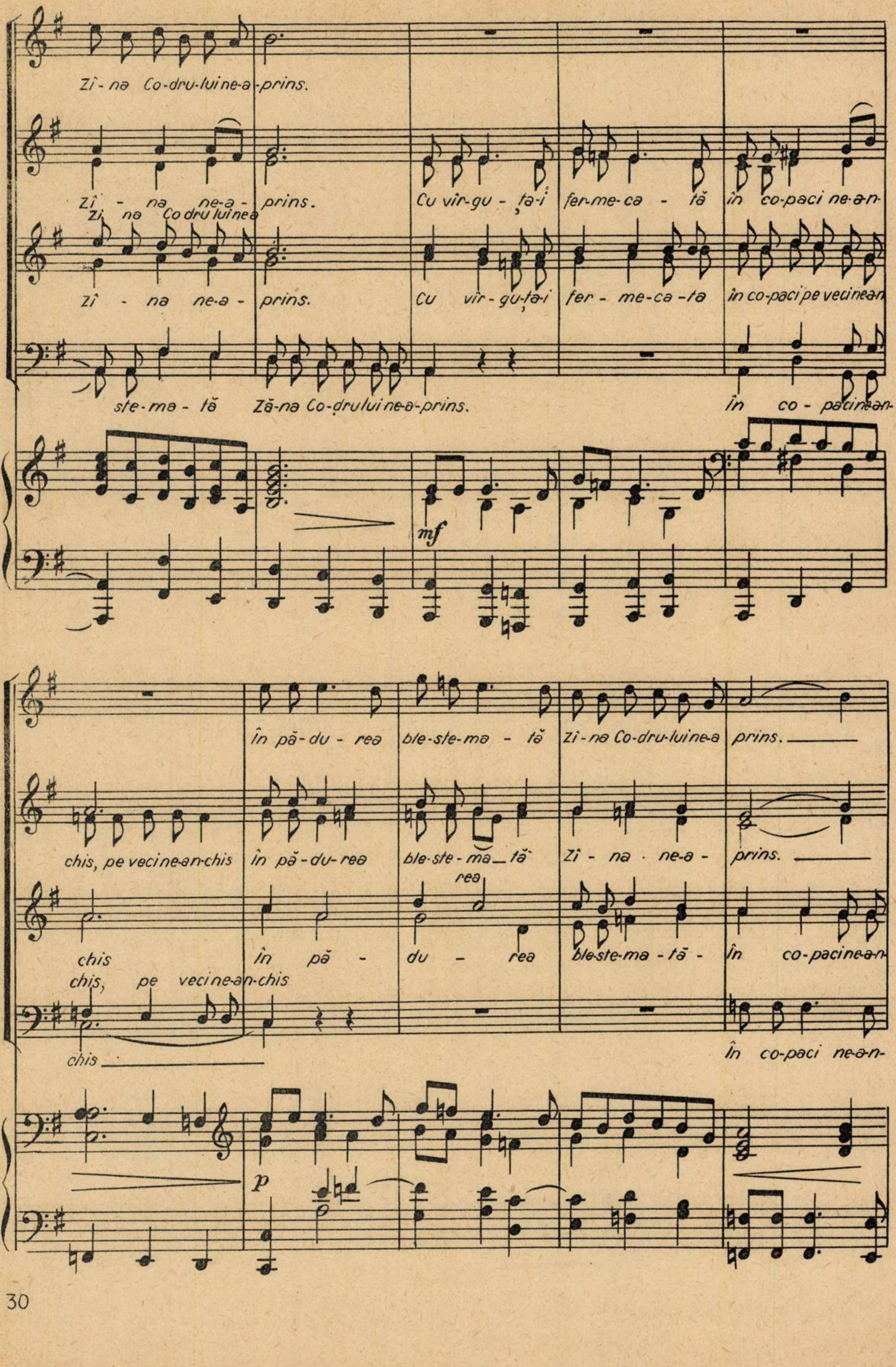
OPERĂ FEERICĂ IN 4 ACTE DUPĂ „SÎNZIANA ȘI PEPELEA”
DE VASILE ALECSANDRI

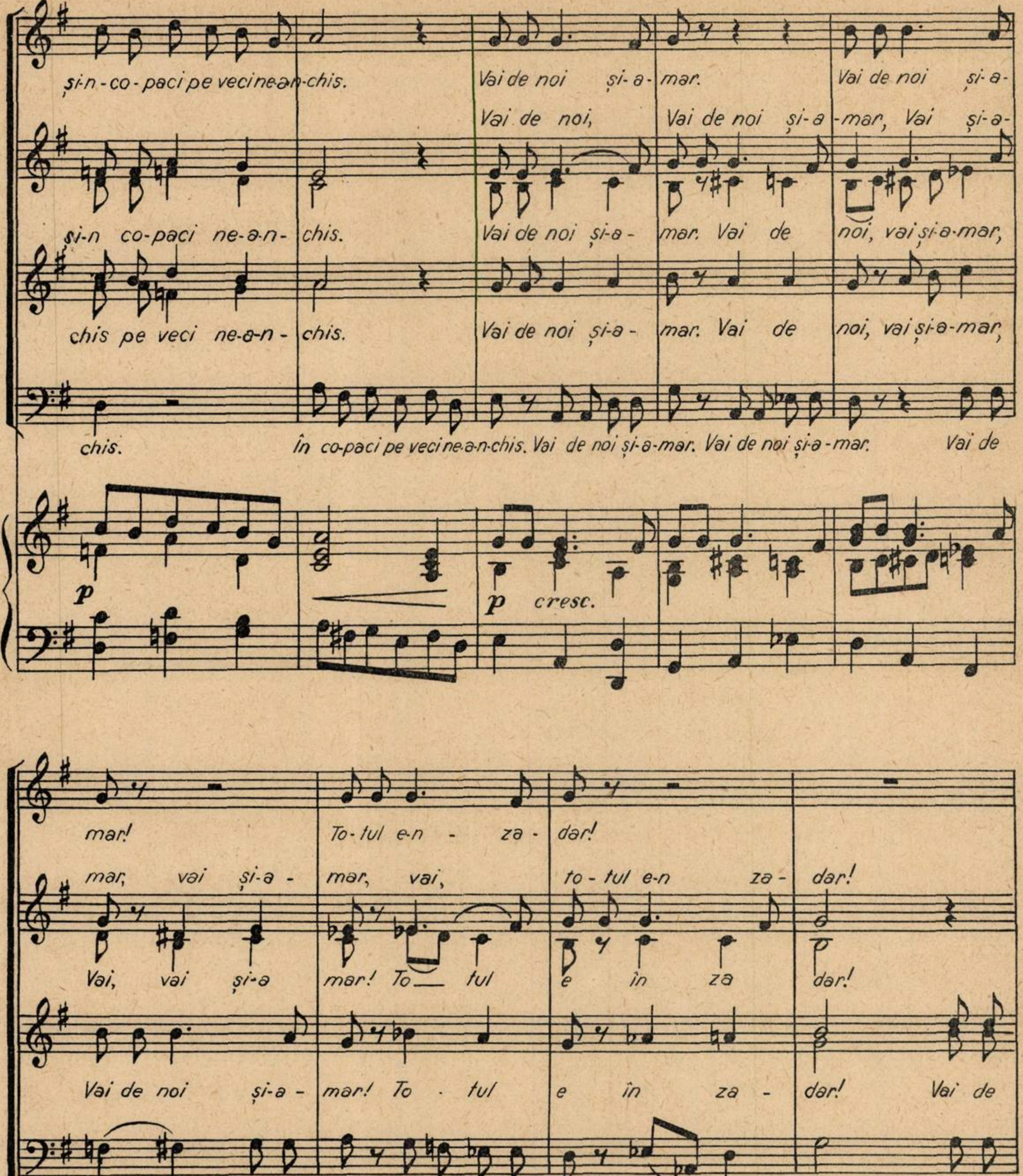
LUCIAN TEODOSIU

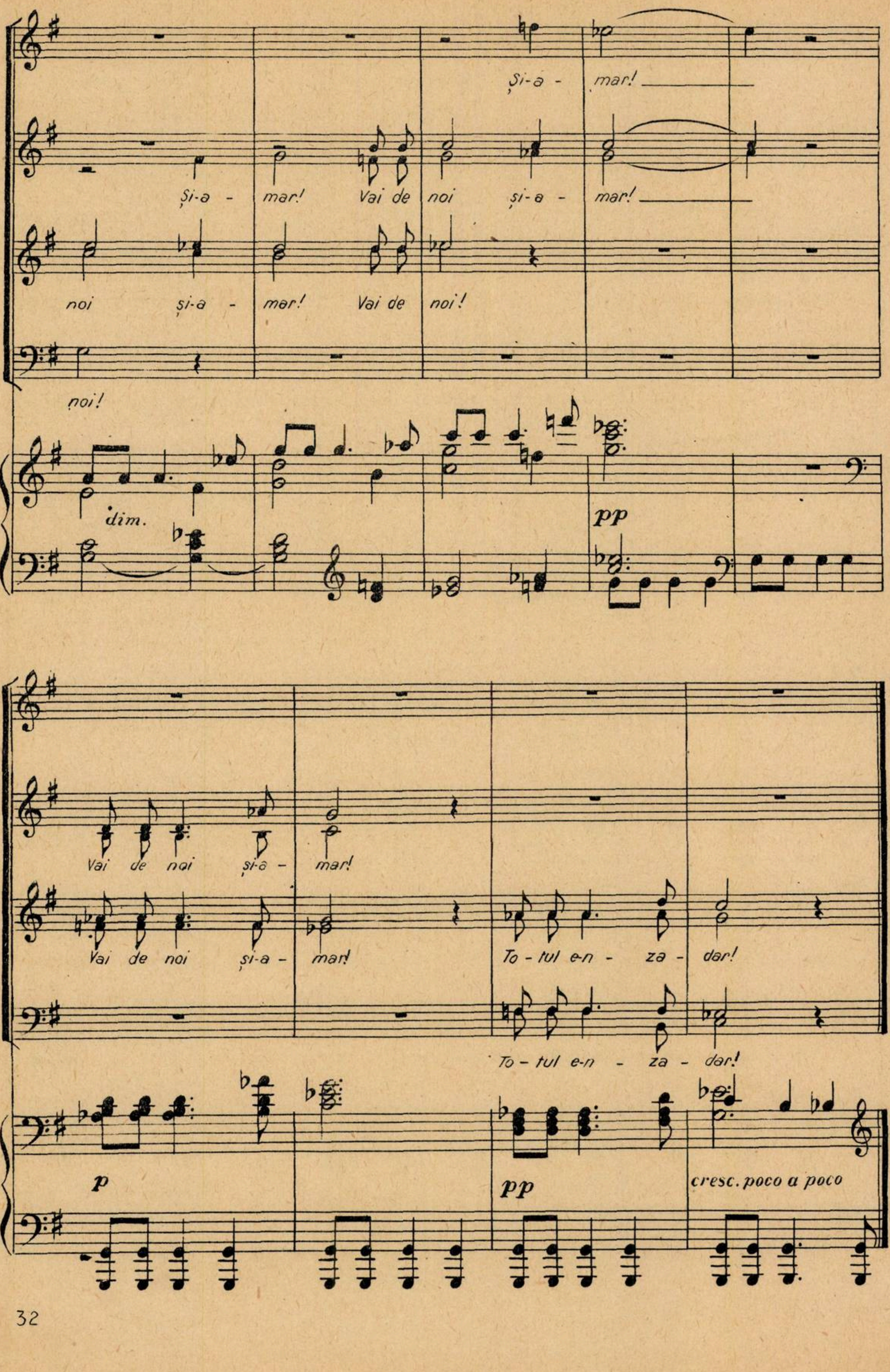

Andante
p dolce
Bas
Vai de noi și-a-
mf
S. *
În pă-du - rea ble-ste-ma - tă
A. *
În pă-du-rea ble - ste - ma-tă
T.
În pă-du-rea ble-ste - ma - tă
Vai de noi și-a - mar To-tul e-n-za - dar. Vai și-a - mar în pă-du — re
B.
mar To-tul e-n-za - dar. Vai și-a - mar în pă-du — rea ble —
cresc.
f

---

* Corul de femei se împarte în 3 voci

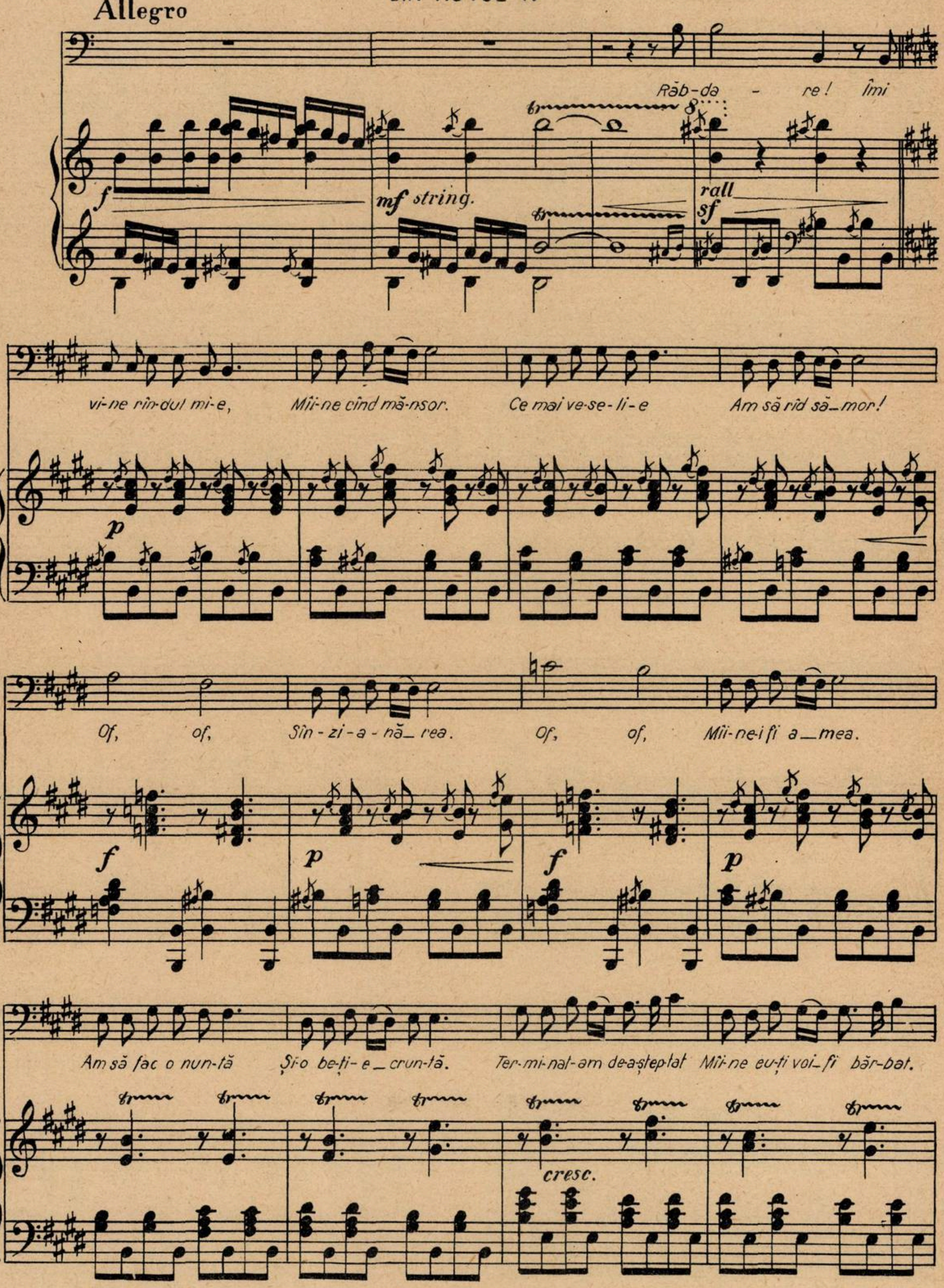

Zî - na Co-dru-lui ne-a-prins.
Zî - na ne-a - prins. Cu vîr-gu - ța-i fer-me-ca - tă în co-paci ne-a-n-
Zi na Co dru lui ne a
Zî - na ne-a - prins. Cu vîr - gu-ța-i fer - me-ca - ta în co-paci pe vecinean
ste-ma - tă Ză-na Co-drului ne-a-prins. În co - paci ne-an-
mf
În pă-du - rea ble-ste-ma - tă Zî-na Co-dru-lui ne-a prins.
chis, pe vecine-an-chis în pă-du-rea ble-ste-ma_tă Zî - na - ne-a - prins.
rea
chis în pă - du - rea ble-ste-ma - tă - În co-pacine-an-
chis, pe vecine-an-chis
chis
În co-paci ne-a-n-
p

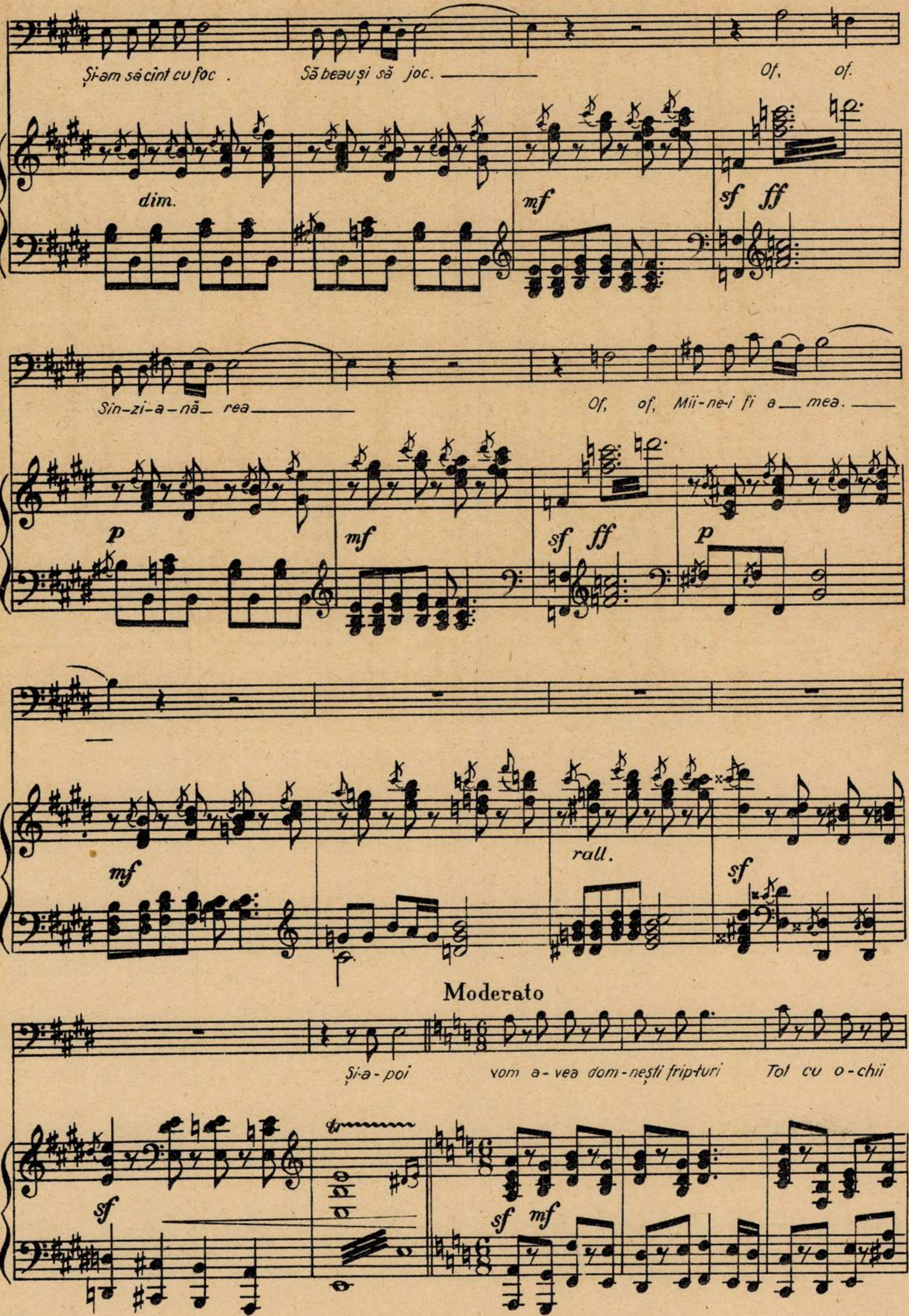

și-n-co-paci pe vecine-an-chis. Vai de noi și-a-mar. Vai de noi și-a-
Vai de noi, Vai de noi și-a-mar, Vai și-a-
și-n co-paci ne-a-n-chis. Vai de noi și-a-mar. Vai de noi, vai și-a-mar,
chis pe veci ne-a-n-chis. Vai de noi și-a-mar. Vai de noi, vai și-a-mar,
chis. În co-paci pe vecine-a-n-chis. Vai de noi și-a-mar. Vai de noi și-a-mar. Vai de
p
p cresc.
mar! To-tul e-n-za-dar!
mar, vai și-a-mar, vai, to-tul e-n za-dar!
Vai, vai și-a mar! To-tul e în za dar!
Vai de noi și-a-mar! To-tul e în za-dar! Vai de
noi, vai și-a-mar! To-tul e-n-za-dar, e-n za-dar! Vai de
dim.
p

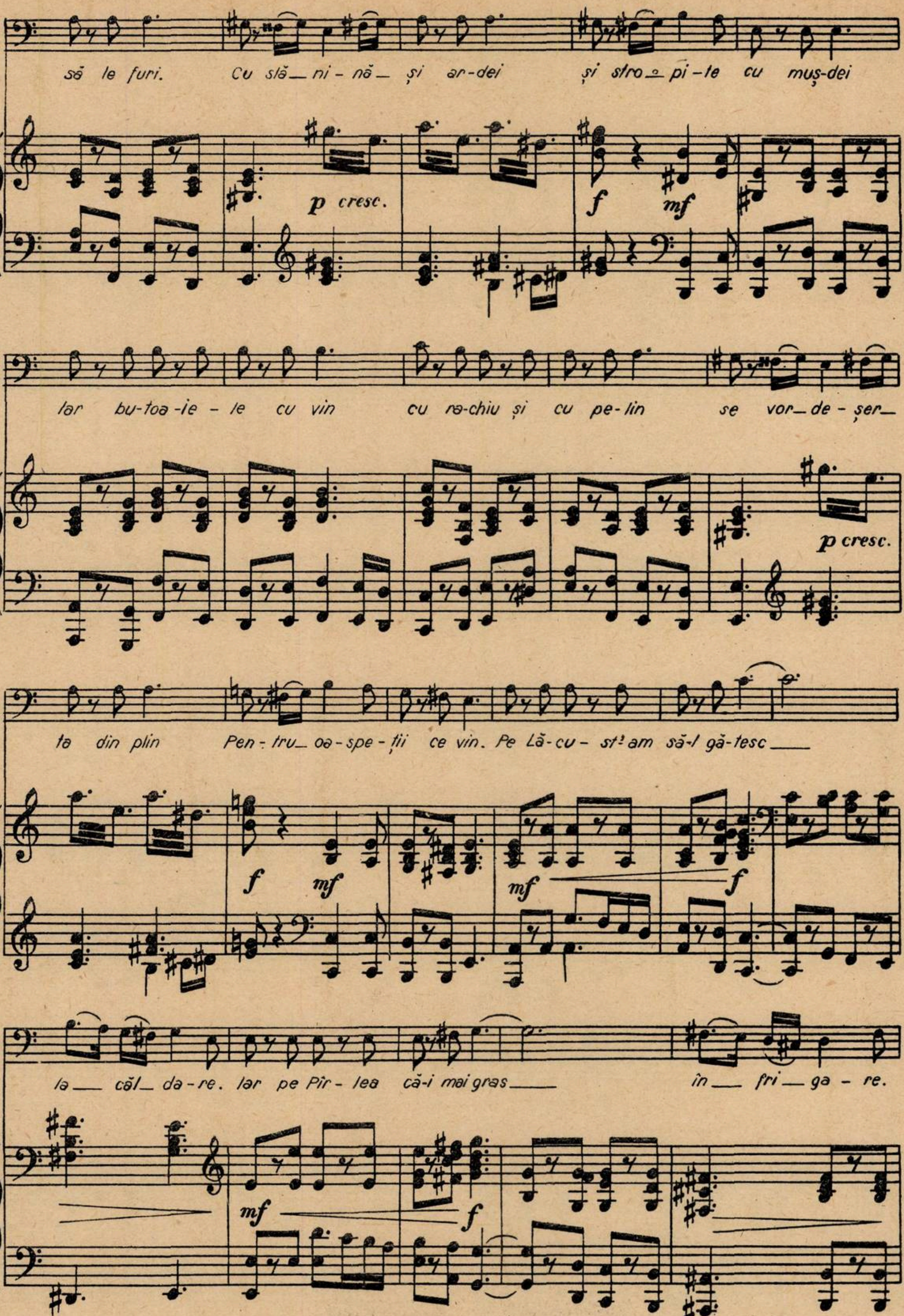

și-a - mar!
și-a - mar! Vai de noi și-a - mar!
noi și-a - mar! Vai de noi!
noi!
dim.
pp
Vai de noi și-a - mar!
Vai de noi și-a - mar!
To - tul e-n - za - dar!
To - tul e-n - za - dar!
p
pp
cresc. poco a poco

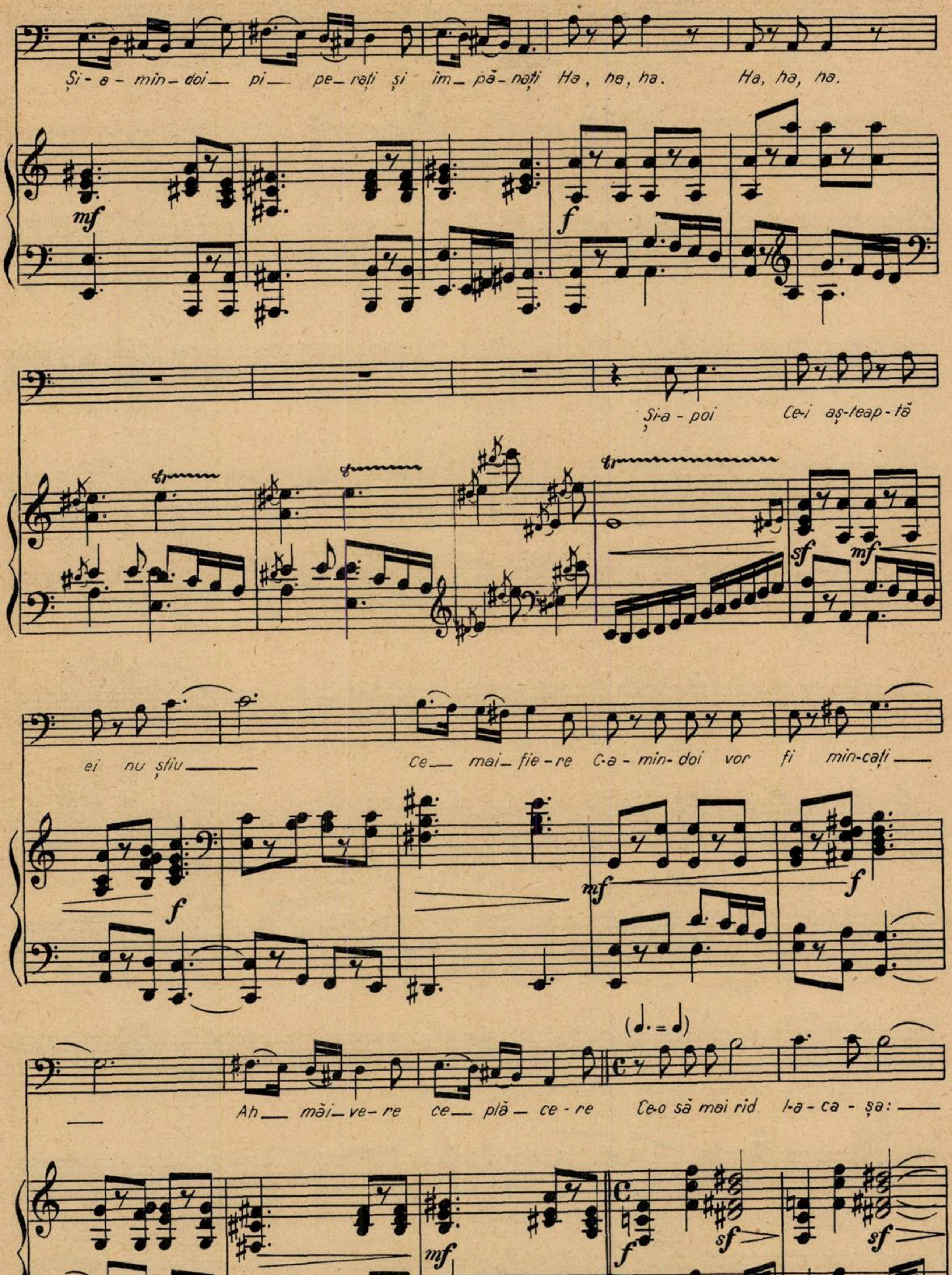
ARIA ZMEULUI

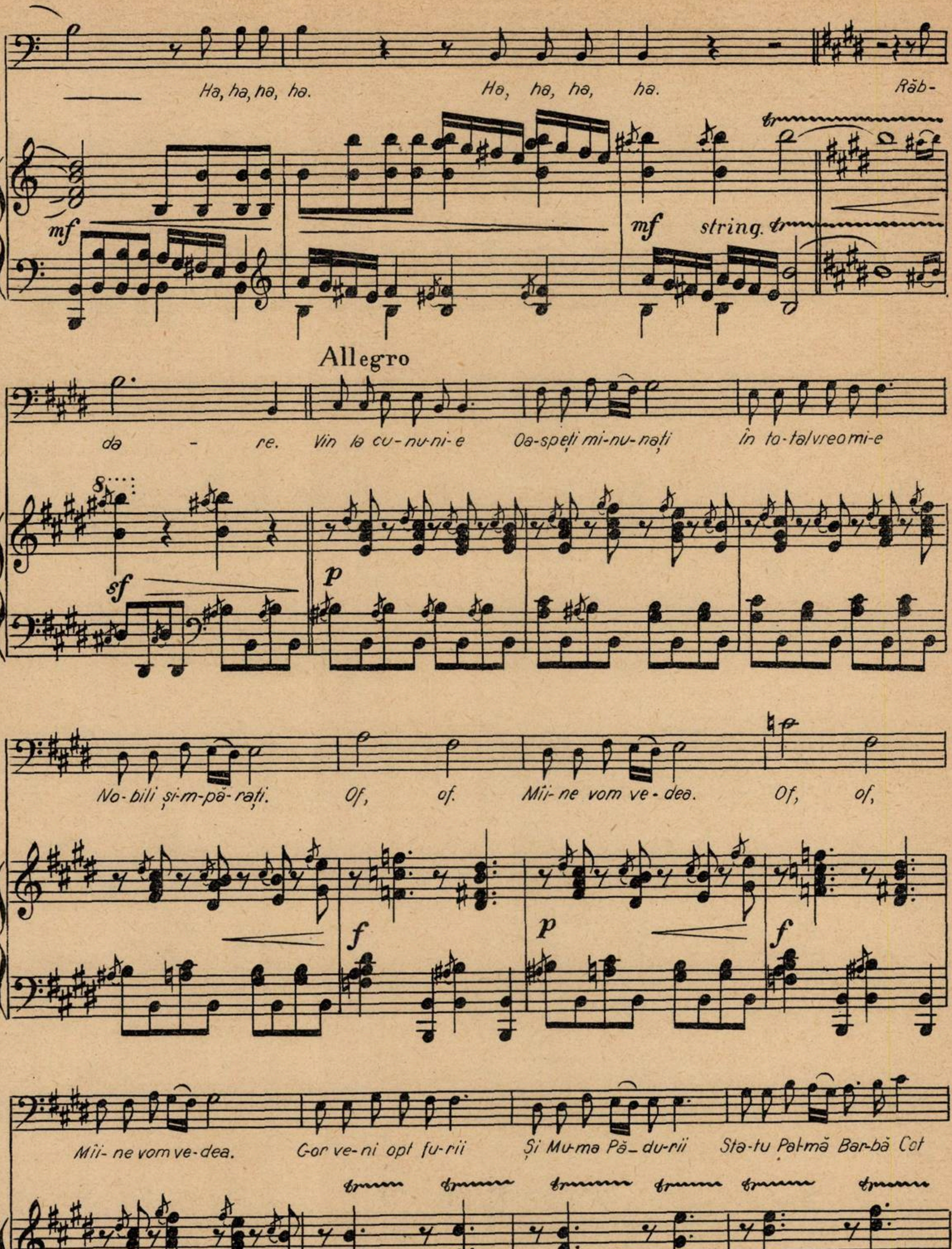
DIN ACTUL IV

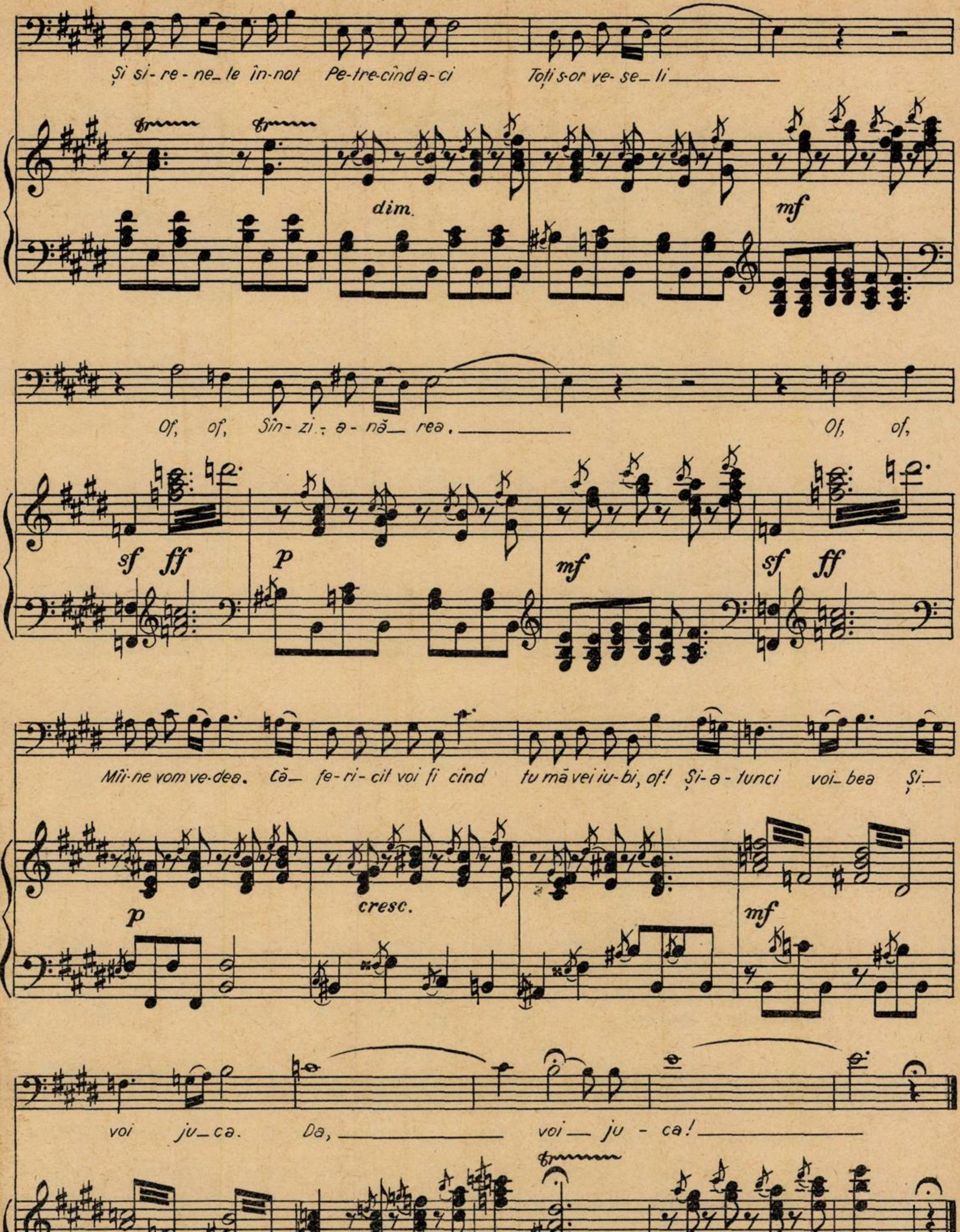

Allegro
Răb-da - re! Îmi
f
mf string.
rall
sf
vi-ne rîn-dul mi-e, Mîi-ne cînd mă-nsor. Ce mai ve-se-li-e Am să rîd să_mor!
p
Of, of, Sîn-zi-a-nă_rea. Of, of, Mîi-ne-i fi a_mea.
f
p
Am să fac o nun-tă Și-o be-ți-e_crun-tă. Ter-mi-nat-am de-aștep-tat Mîi-ne eu-ți voi_fi băr-bat.
cresc.


Și-am să cînt cu foc. Să beau și să joc.
Of, of.
dim.
mf
sf ff
Sin-zi-a-nă-rea
Of, of, Mii-ne-i fi a mea.
p
mf
sf ff
p
mf
rall.
sf
Moderato
Și-a-poi vom a-vea dom-nești frip-turi Tot cu o-chii
sf
sf mf


să le furi. Cu slă — ni - nă — și ar-dei și stro-pi - te cu muș-dei
p cresc.
f
mf
Iar bu-toa -ie - le cu vin cu ra-chiu și cu pe-lin se vor — de - șer —
p cresc.
ta din plin Pen-tru — oa-spe - ții ce vin. Pe Lă-cu- stă am să-l gă-tesc ___
f
mf
mf
f
la — căl — da - re. Iar pe Pîr - lea că-i mai gras ___ în — fri — ga - re.
mf
f


Și-a-min-doi pi-pe-rați și îm-pă-nați Ha, ha, ha. Ha, ha, ha.
mf
f
Și-a-poi Ce-i aș-teap-tă
sf
mf
ei nu știu Ce mai fie-re C-a-min-doi vor fi min-cați
f
mf
f
(♩. = ♩)
Ah măi-ve-re ce plă-ce-re Ce-o să mai rid. I-a-ca-șa:
mf
f
sf
sf


Ha, ha, ha, ha. Ha, ha, ha, ha. Răb-
mf
string.
mf
tr
Allegro
da - re. Vin la cu-nu-ni-e Oa-speți mi-nu-nați În to-tal vreo mi-e
8
sf
p
No-bili și-m-pă-rați. Of, of. Mîi-ne vom ve-dea. Of, of,
f
p
f
Mîi-ne vom ve-dea. Gor ve-ni opt fu-rii Și Mu-ma Pă-du-rii Sta-tu Pal-mă Bar-bă Cot
p
cresc.


Și si- re- ne_ le în-not Pe-tre-cînd a- ci Toți s-or ve- se_ li
dim.
mf
Of, of, Sîn- zi- a- nă_ rea. Of, of,
sf ff
p
mf
sf ff
Mîi-ne vom ve-dea. Că_ fe- ri- cit voi fi cînd tu mă vei iu- bi, of! Și-a- tunci voi_ bea și_
p
cresc.
mf
voi ju_ ca. Da, voi_ ju - ca!
f
sf
f
sf
8...

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

Lucrări muzicale

editate de Serviciul de Tipărituri Muzicale al Uniunii Compozitorilor din R. P. R.

MUZICĂ SIMFONICĂ

MARŢIAN NEGREA	TARANTELLA (ştime pentru orchestră)

MUZICĂ CORALĂ

GEORGE KLEIN	CÎNTECUL INIMII	Nr. 1
ION CROITORU	CÎNTECUL SEMĂNĂTORILOR	Nr. 2
ION D. CHIRESCU	PATRIA	Nr. 3
RADU PALADI	CIOCÎRLII SPRE SOARE	Nr. 4
VASILE POPOVICI	CÎNTĂ MAMA	Nr. 5
ION VASILESCU	IEŞI MÎNDRUŢO LA PORŢIŢĂ	Nr. 6
GAVRIL GALINESCU	SOMN I-I MAICĂ	Nr. 7
GH. ŞOIMA	CA LA RĂŞINARI	Nr. 8
GHEORGHE DANGA	FOAIE VERDE TREI LĂMII	Nr. 9
ACHIM STOIA	LA FEREASTRA SPRE LIVADĂ	Nr. 10

MUZICĂ DISTRACTIVĂ (orchestraţii)

FLORENTIN DELMAR	CU FIECARE ZI	
ANDREI ADORIAN	ŢI-AMINTEŞTI CE ŢI-AM SPUS ÎNTRO-SEARĂ	Nr. 1—2
EUGEN TEGER	SE-NTÎMPLĂ CÎTEODATĂ	
RADU ŞERBAN	MÎINE	Nr. 3—4
PETRE ROMEA	LA NUNTA MEA	
MARIUS MIHAIL	PENTRU TINE	Nr. 5—6
HENRY MĂLINEANU	TE IUBESC, MĂ IUBEŞTI, NE IUBIM	
HENRY MĂLINEANU	PRIMUL NOSTRU TANGO	Nr. 7—8
ŞTEFAN KARDOŞ	TĂCEREA TA	
N. KIRCULESCU	TE IUBESC	Nr. 9—10
GHERASE DENDRINO	MANDOLINATA	
GEORGE KLEIN	N-AM UITAT	Nr. 11—12
NORU DEMETRIAD	O BARCĂ-N LARG	
AUREL GIROVEANU	ÎN AMURG	Nr. 13—14

MUZICĂ DISTRACTIVĂ (voce şi pian)

HENRY MĂLINEANU	TU NU MĂ MAI IUBEŞTI CA ALTĂDATĂ	Nr. 1
RADU ŞERBAN	ŢII MINTE	Nr. 2
FLORENTIN DELMAR	NU ŞTIU CE M-O FI LEGAT DE TINE	Nr. 3
PUIU RUBINŞTEIN	CINE N-A IUBIT NU ŞTIE	Nr. 4
NICULAE KIRCULESCU	ODATĂ-N VIAŢĂ	Nr. 5
ELLY ROMAN	DE ŢI-AR SPUNE POARTA TA...	Nr. 6
GHERASE DENDRINO	SĂ NU NE DESPĂRŢIM	Nr. 7
AUREL GIROVEANU	UNDE EŞTI FERICIREA MEA	Nr. 8
MIA BRAIA	VIOARĂ	Nr. 9

„MUZICA“
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ
ŞI A MINISTERULUI CULTURII

Redacţia şi Administraţia:
Bucureşti, Calea Victoriei 141

Telefoane:
6.01.47 interior 26
6.01.43 interior 13
5.21.19

PREŢUL LEI 5

Lito-Tipografia Fondului Muzical, str. 14 Martie nr. 25, Bucureşti — C-da 37